



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Las adaptaciones cinematográficas de obras del teatro romántico español

Autor/es

MARÍA OLGA JIMÉNEZ MARTÍNEZ

Director/es

MIGUEL ANGEL MURO MUNILLA

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Humanidades

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2016-17



Las adaptaciones cinematográficas de obras del teatro romántico español, de
MARÍA OLGA JIMÉNEZ MARTÍNEZ
(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los
titulares del copyright.

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Las adaptaciones cinematográficas de obras del teatro romántico español

Máster de estudios avanzados en Humanidades

Autor: María Olga Jiménez Martínez

Tutor: Miguel Ángel Muro Munilla

Escuela de Máster y Doctorado



Año académico: 2016/2017

ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN	3
1. INTRODUCCIÓN	4
2.OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	6
3. EL ROMANTICISMO COMO MOVIMIENTO ESTÉTICO Y CULTURAL	8
3.1. El movimiento romántico europeo	9
3.2. El Romanticismo en España	12
3.3. El teatro romántico en España	14
4. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA	16
4.1. Consideraciones generales.....	16
4.2. Elementos de una adaptación cinematográfica	19
4.2.1. <i>Voz narradora y punto de vista</i>	<i>20</i>
4.2.2. <i>El tiempo</i>	<i>21</i>
4.2.3. <i>El espacio</i>	<i>22</i>
5. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE OBRAS DEL TEATRO ROMÁNTICO.....	23
5.1. <i>Don Juan Tenorio</i>.....	25
5.2. <i>Don Álvaro o la fuerza del Sino</i>	43
6. CONCLUSIÓN	51
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55

RESUMEN

El Romanticismo en la literatura fue un movimiento que se desarrolló desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX en España y destaca especialmente en el género dramático debido a la composición de distintos dramas románticos. Gracias a la industria del cine, se puede analizar la pervivencia del Romanticismo en los siglos XX y XXI, pues se han hecho numerosas adaptaciones cinematográficas y televisivas de aquellas representaciones románticas recogidas en el canon de la literatura española. Este trabajo se propone estudiar la influencia de dos de los grandes dramas románticos a partir de su relación con el cine y la televisión.

Palabras clave: Romanticismo, España, drama, cine, adaptación.

ABSTRACT

Romanticism in literature has been a movement from the late eighteenth century to the mid-nineteenth century in Spain and stands out especially in the dramatic genre thanks to the composition of different romantic dramas. In this way, due to the film industry, it is possible to analyze the persistence of Romanticism in the 20th and 21st centuries because there are a huge number of cinematographic and television adaptations of those romantic representations collected in the canon of Spanish literature. This work aims to study the influence of two of the most important romantic dramas, analyzing different adaptations.

Key words: Romanticism, Spain, drama, cinema, adaptation.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la aparición del séptimo arte, hace poco más de un siglo, el teatro recibe una nueva influencia debido a las relaciones que se producen entre ambas partes. De hecho, no es extraño encontrar numerosas adaptaciones cinematográficas de obras teatrales, tanto en España como en otros países occidentales. En este sentido, se han elaborado catálogos de las adaptaciones en el cine español y han sido frecuentes los estudios dedicados a las mismas durante los últimos años, intentando conseguir el establecimiento de una metodología que permitiera poner en relación las películas y las obras teatrales.

Las adaptaciones de obras teatrales han sido relevantes desde los inicios del cine; muchos de los primeros guiones que surgían eran adaptaciones de obras clásicas, pues siendo el cine relativamente nuevo no había suficiente material original para llevar a pantalla. Se puede definir adaptación cinematográfica como:

Proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura —enunciación, organización y vertebración temporal—, en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes —supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios o sustituciones— en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega, 2000: 47)

De esta forma, las adaptaciones son creaciones muy importantes dentro del mundo cinematográfico. Podríamos decir que esto es así debido a la necesidad de llevar al cine esas historias conocidas previamente que gozaban del éxito entre gran parte del público, ofreciendo así cierta garantía comercial. Además, esto permite que se aprecie y valore la calidad artística tanto de la obra literaria. Dentro de los géneros literarios, la novela y el teatro son los que ofrecen cierta predisposición a la adaptación.

La influencia de lo teatral sobre el medio cinematográfico aparece con una problemática que exige dedicarle una especial atención. Gran parte de los estudios actuales relacionados con el tema, abordan el fenómeno de la adaptación insistiendo a la vez en los acortamientos realizados durante el proceso de producción y en su dependencia de la actividad receptora. No obstante, Helbo argumenta que la metodología seguida a la hora de analizar el proceso productivo de la adaptación no puede enfocarse exclusivamente a partir de la adición y supresión de escenas, y conviene abordar el análisis teniendo en cuenta el proceso interactivo que existe al pasar

un texto teatral a uno fílmico, manifestado en la presencia de una tercera demanda: el guion (Helbo, 1989, 25). Como proceso comunicativo, se implica a su vez tener en cuenta el contexto con el que opera la adaptación, que probablemente sea diferente al contexto de partida de la obra literaria y que además determinará la aceptabilidad de la misma.

Se puede decir que existe una dependencia evidente del espectáculo teatral por parte del cine, la cual se observa principalmente en el mimetismo con que las películas primitivas incorporaban mecanismos carácter dramático como pueden ser la adopción por parte de la cámara del punto de vista del espectador tomándola escena teatral con los actores de pie y vueltos hacia el público, o bien fórmulas de presentación de la historia. Aun así, el cine comienza pronto a alejarse de estos modelos teatrales a partir del desarrollo del cine clásico, el cual incorpora descubrimientos sobre todo expresivos y técnicos como la variación de la distancia entre el espectador y la escena, la variación del encuadre y del punto de vista, pero, sobre todo, a partir de la variación del montaje, como bien muestra la obra de David Griffith (1875-1948) y una película capital para el nacimiento del lenguaje cinematográfico como *El nacimiento de una nación* (1915).

Esta relación entre cine y teatro se vio ampliada además con la intervención de un tercer participante, la televisión. En España, Televisión Española comenzó sus emisiones regulares en el año 1956, y pronto se preocupó por la expansión de la cultura. De esta forma, nace un programa que nos interesará por su relación con el cine y el teatro, Estudio 1. El programa aparece en plena época dorada de los espacios dramáticos en Televisión Española, un fenómeno no exclusivo de España sino compartido por otras televisiones públicas europeas. Se convirtió en el programa dramático por antonomasia y se mantuvo 20 años en pantalla, de forma casi ininterrumpida. La calidad de las obras escogidas para ser representadas en él, así como las excelentes interpretaciones y las impecables realizaciones convirtieron la expresión Estudio 1 en sinónimo de teatro en televisión en España.

Dentro de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias, en este trabajo nos vamos a centrar en las inspiradas en el siglo XIX, más concretamente en el movimiento conocido como Romanticismo. La justificación de esta elección deriva de la importancia del género teatral dentro de este movimiento romántico, a partir del buen número de obras existentes e incluso de la creación de un nuevo subgénero dramático:

el drama romántico. De esta forma, el cine, desde sus comienzos, no dejó pasar por alto la adaptación de ciertas obras literarias de esta etapa que gozaron de gran calidad literaria y de popularidad con el paso del tiempo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En este punto debemos establecer los objetivos que pretendemos cumplir con la realización del trabajo. Es cierto que, al tratar la adaptación cinematográfica de obras literarias, el trabajo podría enfocarse desde una perspectiva pedagógica, a través, por ejemplo, de la llevada al aula de la lectura y visionado de una de las obras y adaptaciones del Romanticismo escogida; se podría comprobar cómo aprende y asimila el alumnado el contenido de los diferentes medios comunicativos y proceder a un estudio de si es válido o no el visionado de películas basadas en obras literarias. No obstante, dejaremos este punto para otra investigación y nos centraremos en el propio análisis de las adaptaciones cinematográficas realizadas, concretamente de dos obras dramáticas del movimiento romántico, como se ha indicado en el título del trabajo. Concretamente, nos hemos centrado en dos obras particularmente famosas y conocidas por gran parte del público en general, como son *Don Juan Tenorio* y *Don Álvaro o la fuerza del sino*. De esta forma, el objetivo principal de nuestro trabajo es conocer la existencia de distintas versiones cinematográficas de estas dos obras de teatro romántico. A partir de este objetivo principal, intentaremos también:

- Conocer la función del teatro durante el periodo del Romanticismo en España.
- Analizar y comparar distintas versiones cinematográficas y televisivas de obras dramáticas del Romanticismo.
- Observar la pervivencia del Romanticismo a partir del cine en el siglo XX.
- Observar la evolución del cine con la inclusión de distintos elementos y la influencia del contexto social y político.
- Valorar la función del arte literario y cinematográfico.

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos, este trabajo se estructura en tres partes, tituladas respectivamente: «el Romanticismo como movimiento estético y cultural»; «la adaptación cinematográfica» y «adaptaciones cinematográficas de obras de teatro romántico». De esta forma, a modo de marco teórico partimos de un estudio del Romanticismo, como movimiento cultural fundamental de los primeros años del siglo

XIX, aunque centrándonos en el análisis del teatro romántico, como subgénero importante del movimiento por la cantidad de obras recogidas y por el gusto de la sociedad hacia el teatro. Este punto sirve, por tanto, para contextualizar el objeto de estudio del trabajo. En segundo lugar, hemos creído necesario llevar a cabo un breve estudio sobre la adaptación cinematográfica, conociendo distintas teorías acerca de su validez, así como aquellos elementos fundamentales que marcan la diferencia entre una obra literaria y una película. Y, por último, en el tercer apartado del análisis se lleva a cabo el propio estudio de aquellas distintas versiones cinematográficas o televisivas destacadas en relación con la adaptación de las dos obras dramáticas del Romanticismo ya nombradas anteriormente. En este apartado, se adjuntarán diferentes imágenes tomadas de las versiones escogidas para apoyar las argumentaciones y facilitar la aplicación de los datos comentados.

La metodología seguida para la elaboración del trabajo se basa en la revisión bibliográfica a partir de aquellos estudiosos que han indagado tanto en el teatro romántico como en la propia relación entre la literatura y el cine. No obstante, a la hora de analizar las distintas adaptaciones cinematográficas de las obras seguiremos un método basado en el análisis de los procedimientos estéticos, tanto literarios como cinematográficos, que sobresalen en cada una de ellas con el fin de realizar una comparación y construir, en la medida de nuestras posibilidades, el sentido y la calidad estética y comunicativa de las obras.

3. EL ROMANTICISMO COMO MOVIMIENTO ESTÉTICO Y CULTURAL

Con el romanticismo, como sabemos, nace la literatura contemporánea y con él, también, la sensibilidad del hombre de hoy, con todo el bagaje de posturas idealistas y materialistas. El escritor romántico encumbra su subjetividad dejando de lado a la razón, con sus proyectos colectivos y su ideología del progreso. [...] La violenta exaltación del yo, el ansia de libertad individual y política, moral y sentimental, alentó una suerte de angustia metafísica ante la cual solamente parecía tener cabida la huida hacia delante o hacia atrás: una huida hacia paisajes exóticos, cargados de estética decadente, paisajes que, en cierto modo, constituían el reflejo del atormentado mundo interior que, en general, estaba en contradicción con la gris realidad. (Pacheco, J. A. y Vera Saura, C., 1997: 9-10)

El Romanticismo es un movimiento literario que surge a finales del siglo XVIII en Inglaterra y Alemania y que en las primeras décadas del siglo XIX se extiende a otros países de Europa y América. Inicialmente, a dicho movimiento se le reconoce en Inglaterra y Francia con los adjetivos de *romantic* y *romanesque*, y en España con el de *romanesco*, *romancesco* y *romántico*. De esta forma, en español el término *romántico* se utiliza por primera vez en 1818 en la *Crónica científica y literaria* y en el *Diario Mercantil* de Cádiz. En 1821, lo emplea el poeta Quintana para diferenciar el género «clásico» del «romántico o romanesco», y en 1923 Monteggia publica en *El Europeo* un artículo titulado «Romanticismo», que supone la consolidación del término (Shaw, 1972: 24-25).

Tollinchi en *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo* se aproxima a la definición del concepto:

Históricamente el concepto de ‘romanticismo’ se generó por oposición al de ‘clasicismo’. Pues para que el romántico cobrara conciencia de sí mismo necesitó oponerse o crearse la oposición del llamado ‘clasicismo’. [...] Sin embargo, la historia de la literatura o de las artes no parece moverse de acuerdo a las antítesis y dialécticas que crean los críticos. En teoría, se puede dividir el romanticismo del clasicismo pero en la práctica no es fácil separarlos de modo tan tajante. Quizá haya acuerdo en que la controversia entre clásicos y románticos sea cuestión de principios de siglo y principalmente del romanticismo alemán y que es en Alemania donde la oposición parece ser más marcada, pero fuera de eso es difícil llegar a una clara división entre unos y otros. (1989: 1110-1113)

El Romanticismo no es una mera estética, fue una nueva concepción del mundo. Nace de una crisis de valores cuyas manifestaciones abarcan desde lo ideológico hasta lo estético, de manera que constituye una protesta contra el mundo burgués, desde un punto de vista social y político. La paradoja radica en que nace de la burguesía como oposición a la misma burguesía. Su fuente es la profunda insatisfacción ante los valores

impuestos por el triunfo previsible o constatado de esta clase social (un ejemplo en la literatura española lo tenemos en los artículos de costumbres de Larra). No obstante, la crisis del Romanticismo es, ante todo, vital. El romántico es un hombre disconforme en medio de un mundo con grandes problemas políticos, sociales y metafísicos. Perdido y angustiado en una sociedad que no le satisface, le opone una orgullosa negativa que se extiende tanto a los fundamentos ideológicos como a su arte. Esta posición de negatividad llega, incluso, a albergar la posibilidad del suicidio, como vemos en la obra *Werther* (1774) de Goethe.

No obstante, para continuar con la definición de este movimiento es necesario observar dónde se encuentran sus raíces y cómo se fue extendiendo.

3.1.El movimiento romántico europeo

Al hablar de Romanticismo europeo hay que centrarse en Inglaterra y Alemania.

El Romanticismo apareció en Inglaterra por varias razones: porque el espíritu inglés no cuadra con el clasicismo y porque el amor al campo es un sentimiento natural en el inglés, lo que hace que la vuelta a la naturaleza, presagio del Romanticismo, sea más precoz en Inglaterra que en los demás países. El movimiento floreció durante los primeros treinta años del siglo XIX. Se trata de una corriente de orden psicológico más que doctrinario, que responde a unas exigencias internas (subjetivismo, capacidad de admiración, espontaneidad, camino hacia las lejanías temporales y espaciales...) mejor que a ningún afán de oposición a unas reglas estéticas pretéritas. Históricamente, destaca un grupo de poetas (Blake, Colerige, Wordsworth, Keats, Shelley, Byron) que producen una magnífica cosecha a partir de rasgos como el regreso a los metros poéticos, la inspiración en la naturaleza como materia estética, el estímulo creciente del sentimiento religioso, la aparición del elemento subjetivo, el resurgimiento del espíritu filantrópico y el vivo interés por el pasado. También tuvo bastante influencia en España el creador de un tipo de relato peculiar de la narrativa romántica, la novela histórica: Walter Scott.

Por otro lado, hacia 1770 estalla en Alemania una revolución literaria a la que se ha dado como etiqueta el título de una obra de Klinger: *Sturm und Drang* (1777). Se desarrolla primero en Francfort con Goethe y se prolonga en seguida hasta Suabia con Schiller. Este movimiento nace de una reacción contra la filosofía de las luces, contra la

razón y las reglas, pero se beneficia del esfuerzo de estas para librar al hombre del oscurantismo y situarlo en el centro del mundo. Su dinamismo revolucionario crea un culto de la personalidad genial y de la naturaleza, que llevó a una concepción nueva de la vida y el arte. Sustituyen la primacía de la razón por la del sentimiento y la de la imaginación.

Durante el periodo que abarca del 1775 al 1805, se produce en Alemania la segunda oleada del idealismo alemán conocida como el clasicismo. Son los mismos hombres que, al llegar a la madurez, se esfuerzan por verificar una síntesis del racionalismo del *Aufklärung* y del subjetivismo del *Sturm und Drang*. Estudian afanosamente el mundo griego. De hecho en un artículo de 1789, Goethe declara que el primer grado de la producción artística es la simple imitación de la naturaleza; luego, el artista progresa y se dota de «una manera», «un idioma subjetivo». La naturaleza ya no es, por tanto, un modelo absoluto y divino que el genio deberá reproducir, pues ella le proporciona los objetos y motivos que su razón transformará en obras de arte.

Por último, es necesario resaltar las características fundamentales del Romanticismo europeo para observar la concepción romántica del mundo. Una de estas características es la ruptura con el Neoclasicismo. Esta ruptura se manifiesta en la concepción de la realidad armónica y estable, sujeta a las leyes del Neoclasicismo, que pasa a ser conflictiva, dinámica y evolutiva en el Romanticismo. Así se desprende de la dialéctica de Fichte y Hegel. Además, se observa el predominio de aspectos relacionados con la intuición, la pasión y los sentimientos. En lo relacionado con la expresión estética también se observa esta ruptura ya que la naturaleza que aparece estilizada en el Neoclasicismo (el tema del «jardín» o el «estanque»), es ahora agreste y libre a partir del gusto por los paisajes abiertos y embravecidos como el bosque, el mar o la tormenta. Por otro lado, se advierte una nueva concepción del yo como fuente y norma de creación literaria. El Romanticismo alemán, bajo la influencia de Fichte, considera al espíritu del hombre como facultad dotada de poderes que lo empujan a la búsqueda permanente de lo absoluto. De ahí, la búsqueda de los románticos de lo misterioso y lo sobrenatural; los personajes románticos se sienten atraídos hacia un ideal inefable que no pueden alcanzar. Los románticos se enfrentan a un «conflicto de identidad», asfixiados en la propia época y con una conciencia desgarrada (Romero Tobar, 1994). Además, resalta la búsqueda de «otra realidad», motivada por la ya nombrada insatisfacción. Los románticos, decepcionados por el fracaso de los ideales políticos, o

bien, afectados por un sentimiento de soledad, se muestran, como los personajes de sus obras, desgarrados interiormente e inseguros ante esa realidad hostil. En consecuencia, se evaden en un mundo diferente y exótico, creado por el propio arte. La búsqueda de ese mundo se concreta en varias direcciones: en una vuelta al pasado, a partir del redescubrimiento de la Edad Media, buscando en el pasado histórico y en la tradición popular los cimientos de lo popular; en una excursión hacia lo exótico y desconocido, donde la naturaleza salvaje, los países orientales y mediterráneos cobran protagonismo; y, por último, en un viaje hacia el mundo interior de la conciencia, a partir de los sueños y del subconsciente. El desacuerdo con el mundo puede llevar al hombre romántico al desengaño e incluso al suicidio. Por último, destaca la creación de un peculiar tipo de héroe romántico. Es Byron quien configura este estereotipo, vinculado con rasgos de personajes como Werther y René, a partir de su pesimismo y desesperación, con otros rasgos derivados de personajes de mitos clásicos (Prometeo), bíblicos (Satán, Caín) y de la literatura española del Siglo de Oro (don Juan, como rebelde). Por tanto, el héroe romántico aparece como un ser misterioso (en su pasado hay un secreto), rebelde y seductor (en ciertos casos, con cierto matiz diabólico) y un ser perseguido por el destino. Así pues, estos rasgos aparecen en algunos de los personajes más representativos de la literatura romántica española: Don Álvaro, del drama del Duque de Rivas, Don Juan Tenorio, del drama de Zorrilla, Don Félix de Montemar, en *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda.

En definitiva, el sentido romántico de la vida se opone frontalmente al de la Ilustración. Esta aspiraba a una felicidad no solo doméstica y casera sino también social: tienen una profunda fe en el progreso a base de la riqueza, propiedad y buena administración; sin embargo, para los románticos la felicidad es, por esencia, una aspiración infinita irrealizable.

En cuanto a las características formales, se puede destacar la ausencia de reglas; junto a la renovación temática, hay una importante renovación estilística, pues al campo formal se lleva también el anhelo de libertad. Se aboga por una mezcla de géneros y el uso alternativo de diferentes versos (polimetría). Existe una renovación métrica; hay una ampliación de las formas métricas, pues los poetas románticos no se contentaron con los moldes métricos más utilizados. El Romanticismo mostró predilección por los versos largos, las rimas sonoras y la acentuación marcada. Por otro lado, se da una renovación léxica; frente a la limitación léxica del clasicismo, el Romanticismo abre las puertas a

un caudal léxico: neologismos, arcaísmos, cultismos, extranjerismos. La vehemencia sentimental y expresiva explica la sobreabundancia de exclamaciones, frases entrecortadas, hipérboles y, en general, un tono de exaltación retórica. Además, existe una revitalización del lenguaje poético; el Romanticismo dispuso una extraordinaria abundancia de imágenes, metáforas, comparaciones referentes tanto a las tormentas de la naturaleza como a las del espíritu. Los escritores románticos establecieron analogías entre la realidad del mundo y la realidad subjetiva de las emociones.

En cuanto al género narrativo, destaca la novela histórica y el relato de terror. La novela histórica se centra en la descripción de modos de vivir, los ambientes y los tipos populares más representativos. De este modo, este subgénero despertó el interés de los románticos por todo lo ajeno a la sociedad burguesa y, paradójicamente, era representativo del carácter nacional de los pueblos. Por otro lado, el cultivo de este subgénero y su vinculación con el costumbrismo constituyeron el germen del Realismo y la novela realista, cuyo principal objeto era la captación y el reflejo de la realidad de manera objetiva (Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1997). Entre los principales cultivadores de novela histórica durante el Romanticismo español debemos destacar a Telesforo Trueba y Cossío (1799-1835), Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), y Francisco Navarro Villoslada (1818-1895).

Así pues, una vez definido y situado el movimiento que abarca el objeto del trabajo, en el siguiente apartado, nos ocuparemos del origen y las peculiaridades del movimiento romántico en España.

3.2. El Romanticismo en España

El Romanticismo es el movimiento más representativo de la primera parte del siglo XIX en España. No obstante, la penetración del movimiento en España fue tardía principalmente por causas políticas. El siglo XIX comienza en España con la Guerra de la Independencia y termina con el Desastre del 98. El reinado de España queda en manos de Fernando VII (1814-1833) y, posteriormente, de Isabel II (1833-1868), derrocada por la Revolución de 1868, La Gloriosa. A esto sucede la regencia del general Serrano (1869-1870), el reinado de Amadeo I (1871-1873), el paréntesis republicano (1873-1874) con los presidentes Figueras, Pi, Margall, Salmerón y Castelar y la Restauración, lo que supone la vuelta de la monarquía borbónica con Alfonso XII

(1875-1885), hijo de Isabel II. Tras su muerte, su esposa María Cristina asume la regencia hasta 1902, cuando comienza el reinado de Alfonso XIII.

El reinado de Fernando VII se caracteriza por seis años de absolutismo seguidos por tres liberales tras el levantamiento de Riego; el de Isabel II, por las guerras carlistas. Así pues, España es un país influido por el progreso y las modernas acciones llevadas a cabo en el extranjero, pero incapaz de gestionar estos nuevos cambios y con una tendencia manifiesta en contra de una buena parte de la población, influida por la iglesia y los conservadores.

Como señala Estébanez Calderón (1999), en lo que respecta a la literatura del movimiento romántico en España se advierte una preferencia por la poesía lírica, el teatro, la novela histórica y, en último término, por el artículo de costumbres. El movimiento romántico penetra en España por Andalucía gracias al cónsul alemán Nicolás Böhl de Faber (padre de Cecilia Böhl de Faber, *Fernán Caballero*), a través de un periódico gaditano, *El Diario Mercantil de Cádiz*, en el que defendió la comedia española de los Siglos de Oro contra los neoclásicos y por Cataluña, a través de la revista *El Europeo* (1823-24), donde escriben Aribau y López Soler, quienes se identifican con el Romanticismo moderado. Asimismo, se ha de atribuir parte de este nacimiento al conjunto de exiliados que huyeron de España a raíz del absolutismo de Fernando VII, los cuales regresaron a España a partir de 1833 entre los que destacan Espronceda, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano o el duque de Rivas. Gerald Brenan ha insistido en la importancia del exilio para entender los comienzos de este movimiento: «La literatura sufrió en España un largo eclipse durante la guerra contra Napoleón y la reacción clerical que siguió a ella. Hasta la muerte de Fernando VII en 1833, los escritores, que eran todos liberales, no pudieron volver del destierro y reanudar sus actividades» (1984: 352). La muerte de Fernando VII, pues, supuso el reencuentro de los románticos que se habían formado en el interior con los que volvían del exilio. No obstante, el impulso liberador y exaltado pronto pierde fuerza: sus representantes más destacados mueren (Larra y Espronceda) o evolucionan a posturas fuertemente conservadoras (Martínez de la Rosa, el duque de Rivas o Zorrilla).

Muchos críticos literarios han concluido que el movimiento romántico español tuvo dos grandes vertientes. Una, comúnmente llamada «Romanticismo histórico», orientada hacia la Edad Media y la Edad de Oro y motivada consciente o inconscientemente por la

nostalgia creada por la certeza y la supremacía de las ideas y valores religiosos, sociales y políticos del período anterior a la Ilustración, por lo que se asocia al bando conservador. La segunda, comúnmente llamada «Romanticismo liberal», se muestra crítica con esas ideas y valores antiguos, así como con cualquier visión estática de la sociedad. Esta crítica y revolución deriva de una crisis ideológica y espiritual, heredada de fines del siglo XVIII, que condujo a representaciones de auténtica angustia existencial y desesperación.

Dicho esto, en el siguiente apartado nos centraremos en el análisis del teatro romántico, teniendo en cuenta que las obras románticas de este género configuran el objeto de estudio del trabajo.

3.3. El teatro romántico en España

A principios del siglo XIX, nos encontramos con el siguiente panorama literario: al mismo tiempo que triunfaba Bretón con sus comedias y se reponían obras del Siglo de Oro o estrenaban comedias de magia de gran éxito popular, las preferencias más claras del público se inclinaban por el melodrama (casi siempre francés), caracterizado por la exageración en la oposición maniquea de la bondad y la maldad, los sufrimientos de los buenos por causa de opresores y seductores sin entrañas ni escrúpulos y el triunfo final de los humildes. Esto en el mejor de los casos, porque su deriva hacia la exageración lo llevó a llenar las intrigas de acciones y sentimientos desmesurados: raptos, muertes violentas, sentimientos exacerbados, etc.

El drama romántico español se caracterizó por aparecer como una revolución, de forma inaudita y con una duración muy corta. Llegó tarde, como consecuencia de la censura política férrea de Fernando VII, y cuando eclosionó, tuvo más importancia en lo formal (una nueva fórmula teatral) que en lo ideológico: sus autores no respondían a problemas que sintieran como propios, sino que reproducían lo que habían visto en los escenarios de Europa. El hecho de que la educación y la clase social de algunos de sus máximos representantes, como Martínez de la Rosa o Rivas, fuera neoclásica, también explicaría la falta de autenticidad de sus textos.

El drama romántico español surge, por tanto, de la mezcla de elementos provenientes de la tragicomedia barroca, del melodrama lacrimógeno, de la tragedia neoclásica y de la comedia de espectáculo. Su forma dramática está puesta al servicio de una visión del

mundo pesimista e individualista que pretende mostrar el fracaso sin paliativos de las mejores aspiraciones del ser humano, singularizadas en la pasión amorosa. *La conjuración de Venecia*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *El trovador* (junto con *Macías*), suponen la eclosión del drama romántico en España, en torno al año 1835.

Buena parte de los dramas románticos españoles son dramas históricos, al punto de que casi hay un uso sinónimo de ambas etiquetas genéricas. El drama español se orientó hacia la historia por diferentes razones. En parte, porque se pudo considerar que en el pasado podían encontrar personajes rebeldes acordes con los ideales románticos; también por el mero atractivo de reconstruir épocas pretéritas. Otra razón poderosa tuvo que ver con intentar alejarse del teatro francés y sus excesos pasionales y enlazar con el teatro del Siglo de Oro. En su mayor parte, o bien fracasó o, si triunfó en su momento, tuvo poco alcance posterior, porque carecía de profundidad, tergiversó la historia cuanto quiso, complicó las tramas hasta lo inverosímil o utilizó a los personajes para fines políticos de actualidad, creando esa auténtica revolución dramática.

Así pues, es necesario conocer las características formales y temáticas del drama romántico en España. En cuanto a los temas destacan los motivos legendarios, caballerescos, de aventuras o de historia y folclore nacional. Hay un rechazo frontal de los presupuestos neoclásicos, de modo que no se respetan las reglas de lugar ni tiempo. De este modo, se entremezclan varias acciones que se producen en lugares distantes entre sí, así como en momentos diferentes. Asimismo, se mezcla lo trágico y lo cómico, por lo que, al igual que en el Siglo de Oro, se rompe con los preceptos aristotélicos. El drama se divide en cinco actos, combinando prosa y verso, el cual adquiere un carácter polimétrico. Por otro lado, el protagonista, marcado por un destino misterioso y singular, da muestras de una personalidad escéptica, pesimista y gallarda. Abundan los ambientes tétricos y sepulcrales, con escenas nocturnas, suicidios y duelos. Por último, se recupera el poder de convocatoria del público alicaído en el Neoclasicismo, de manera que el espectáculo dramático adquiere de nuevo una dimensión de entretenimiento social.

Una modalidad teatral interesante se da en los dramas o tragedias de tema bíblico de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Se trata de dramas románticos e históricos que teatralizan pasajes bíblicos conocidos, como los de los reyes Saúl y Baltasar y que la autora pretendió convertir en ejemplos catárticos sobre el poder y la religión.

Cuando pasa la breve eclosión romántica, el drama deriva hacia lo político y lo social contemporáneo y lo hace de forma superficial, enlazando mal asuntos importantes del momento, como el progreso o la moral individual y social, con fórmulas teatrales viejas, en las que tenían gran peso componentes como la religión o el honor y las reacciones pasionales. Es interesante la reflexión tomada por Guillermo Díaz Plaja en cuanto a la extinción del Romanticismo por la anormalidad y el exceso:

Ahora bien: ¿Cuáles son los defectos que hunden al teatro romántico tan de prisa? Ixart, que es uno de los críticos teatrales más inteligentes del XIX, cree que lo que hace fracasar al personaje del teatro romántico es la anormalidad, es decir, la exageración excéntrica por la cual los héroes del teatro, fatales o malditos, escépticos u optimistas enamorados de imposibles, todos hacen consistir su grandeza en su anormalidad. (Díaz Plaja, 1982: 204)

Por tanto, el teatro romántico produce, de nuevo, una polémica en nuestro panorama literario, en este caso entre los partidarios del reformado teatro «arreglado» del siglo XVIII y los defensores de un nuevo teatro, mucho más libre. Tanto en los estrenos de las obras originales más significativas como en las representaciones de teatro extranjero traducido se produjeron escándalos y controversias en torno a la validez del nuevo arte.

4. LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

4.1. Consideraciones generales

La adaptación de las obras literarias al cine constituye un interesante campo de estudio que permite comprender las relaciones que existen entre ambas artes y entender mejor cada una de ellas por separado. Desde sus comienzos, la industria cinematográfica se ha fijado en obras literarias ya publicadas para llevar a la pantalla. Según distintos críticos, como Giddings, Keith y Wensley (1990), es imposible dar respuestas definitivas al fenómeno de la adaptación por diversas razones que van desde el intento de reproducir una novela tan fielmente por la expectación ya conseguida, al empleo de la fuente como estímulo para la película.

Según Beja (1979:51), el cine surgió como un arte de narración de historias, asociado por tanto desde siempre con la literatura por parte de los cineastas, críticos y el propio público. Asimismo, Herbert Read subraya que todo arte de escribir debe ser visual, por lo que ya la literatura transmite imágenes a través de las palabras, para hacer ver con la mente; añadiendo que esta cualidad es aplicable a lo que debe ser una buena película

(cit. Giddings, et al. 1990:1). Por tanto, el cine y la literatura comparten la misma función, pero los medios que utilizan para la producción y recepción de las tramas son diferentes. A continuación, se ofrece una breve revisión bibliográfica en relación con el campo de la adaptación cinematográfica.

A mediados de los años veinte, Virginia Woolf aporta una serie de valoraciones bastante atractivas para la relación del cine y la literatura, por ejemplo, el poder que tiene el cine para atrapar la mente de los espectadores o el realismo de las imágenes fílmicas. De hecho, las ideas de Woolf abren el actual debate en el terreno de las adaptaciones cinematográficas acerca de la fidelidad de estas al texto original, argumentando Woolf la libertad de la que goza el cine para buscar nuevos símbolos que expresen el pensamiento y el sentimiento de forma diferente a como lo hace la obra literaria (Woolf, 1926: 168-171).

En 1957, aparece en América el primer análisis académico de gran magnitud sobre la adaptación fílmica con el libro de Bluestone, *Novels into films* (1957). Este autor destaca principalmente cuáles son las diferencias entre la novela y el cine: la novela es un medio lingüístico, mientras que el cine es un medio visual; ambos tienen orígenes, públicos y modos de producción diferentes. La novela es obra de un autor individual y se ha apoyado en un público reducido y culto, mientras que el cine es producto de un trabajo de colaboración en condiciones cinematográficas y se apoya en un público masivo. No obstante, Bluestone parece centrarse únicamente en la novela, olvidando otros géneros literarios como el teatro.

Así pues, Bluestone también se plantea el tema de la fidelidad a la obra original, argumentando que en toda adaptación cinematográfica existe un contenido que es separable de la forma y que puede ser reproducido, aunque obviamente los cambios son inevitables ya que estos surgen cuando se traspaesa el contenido de un cuerpo lingüístico a un medio visual (Bluestone, 1957: 5). De hecho, este conformaría el segundo enfoque¹ disponible a la hora de adaptar una obra literaria, del que habla Berghahn, el cual se basa en la adaptación libre para crear en un medio diferente, una nueva obra de arte con integridad propia. No obstante, casi siempre la adaptación trata de transmitir el espíritu de la obra literaria, aunque es difícil comprobar de forma objetiva esa fidelidad. Esta

¹El primer enfoque conformaría el que pretende preservar la integridad de la obra original (Berghahn, 1996: 72)

falta de objetividad se debe, entre otras cosas, a la diferencia existente entre la lectura que realiza el cineasta y la del propio crítico o público de la obra. De esta forma, se puede argumentar que las películas son exitosas no porque sus directores sigan o violen ciertas reglas de adaptación, sino por su calidad y valor como obras independientes. Como aluden Helman y Osadnik (1996), muchos directores distorsionan el original de tal forma que crean películas tan sorprendentes para el público que este ni siquiera exige que se mantenga la fidelidad del original, incluso puede darse el caso de que el espectador ni siquiera sepa que se trata de una adaptación.

Efectivamente, tanto el cine como la literatura gozan de un gran éxito, pues son artes que son capaces de adaptar los asuntos humanos y exponerlos de una manera que llega directamente al público. Ambas artes utilizan procedimientos de narraciones diferentes para plasmar una historia, por lo que su técnica es diferente. De esta forma, Rifkin (1994) estudia cómo se produce la adaptación, qué elementos se transforman y cuáles se introducen en la película. Anteriormente ya había aparecido la teoría de la *recodificación* por la que la adaptación parte de un tipo de acto comunicativo realizado por un emisor a partir de ciertos códigos, para llegar a un segundo acto de comunicación, pero con otros códigos propios (Lotman, 1970: 35). En este proceso es importante saber transferir el discurso del narrador de la obra literaria originaria utilizando materiales expresivos específicos, encontrando la forma de transmitir toda esa información de acuerdo con los códigos de la narrativa fílmica.

En este punto, McFarlane se centra en aquellos elementos transferibles de la literatura al cine, incluyendo las funciones cardinales de la novela (acciones narrativas que abren diferentes alternativas para el lector), las funciones principales de los personajes y los modelos míticos y psicológicos. No obstante, la película puede añadir elementos que no se encuentran en la obra e incluso provocar una experiencia afectiva más profunda y diferente a la lectura de la novela, derivada de la inclusión de signos no solo verbales sino también visuales y auditivos (McFarlane 1996: 23-26).

Hay muchos aspectos a destacar en la relación existente entre el cine y la literatura: la influencia de la novela, más aún la decimonónica, en la consolidación del cine clásico; la adaptación de obras teatrales al cine; el cine como complemento de la literatura para tratar temas históricos; la divulgación cultural y pedagógica del patrimonio literario de un país mediante el cine o el propio éxito o fracaso de la

adaptación, cada vez que se estrena una película basada en una obra literaria conocida. En este punto, Mínguez refuerza la idea de la inferioridad estética del cine a partir de la diferencia en el proceso de recepción: se entiende que el lector de novelas es un sujeto activo y participativo que pone en marcha su imaginación para construir mentalmente el mundo evocado por las palabras, y, por el contrario, se considera que el espectador es un receptor pasivo, perturbado con las imágenes concretas que le proporcionan ese mundo ya elaborado (Mínguez, 1998: 46-51). De esta forma, Iser (1994) argumenta que el cine limita la imaginación del espectador. A partir de ahí, existe una extensa bibliografía donde abundan los análisis cuyos resultados confirman la inferioridad divulgadora y reduccionista de las películas creadas a partir de textos literarios; inferioridad que se atribuye bien a las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico, bien a sus condiciones de producción y recepción (un público de masas). De esta forma, podemos aportar la siguiente reflexión de Carmen Peña-Ardid:

Suele decirse que más allá de las fuertes presiones comerciales, en el origen de la adaptación de obras literarias al cine estaba su equivocada aspiración a ser reconocido como arte, sirviéndose del «barniz intelectual» que le proporcionaba la literatura, pero a costa de alejarse de su verdadera esencia visual y de sus genuinas posibilidades expresivas. (1992:22)

No obstante, no es posible concluir de ello que el cine sea un arte inferior ni que su espectador sea totalmente pasivo.

La principal diferencia entre la literatura y el cine proviene de la inclusión de ciertos elementos técnicos y cinematográficos. Al hacer referencia a procedimientos cinematográficos, nos referimos, en primera instancia, a todos los recursos ligados a posibilidades tecnológicas y manipulativas que permiten expresar la trama de una película.

4.2. Elementos de una adaptación cinematográfica

El paso de un texto literario a una película supone la adaptación de contenidos semánticos, enunciativos, temporales y procesos estilísticos que producen la significación y el sentido en la obra de origen. En primer lugar, antes de ahondar en alguno de esos contenidos, conviene aclarar la figura del adaptador, que además de la condición de guionista, ha de incorporar otras condiciones no menos importantes. El adaptador es la persona que lleva a cabo el proceso de transformar, reducir y condensar

el material de partida, a veces drásticamente, intentando lograr una trasposición fiel al original. Para Bazin, el cineasta debe guiarse por la fidelidad a la letra, pues «adaptar, por fin, no es traicionar, sino respetar» (Bazin, 1990:120). No obstante, hay que recordar que existen adaptaciones más o menos libres, pues la fiel al original es solo una opción, quizá la básica y más seguida, pero no la única.

Los elementos de una adaptación cinematográfica no son más que los propios elementos que nos encontramos en un relato —la trama, el tiempo, el espacio, los personajes, el diálogo², el narrador—, combinando diferentes procedimientos y estrategias técnicas y visuales, introducidas por el mundo cinematográfico. No obstante, en este apartado se van a subrayar aquellos elementos considerados de mayor importancia en una versión literaria adaptada al cine.

4.2.1. *Voz narradora y punto de vista*

En cuanto a la articulación del punto de vista, el cine se ha aproximado igualmente a algunas de las tipologías novelescas, aunque encontrando algunos problemas debido a su condición audiovisual y a su doble naturaleza narrativa y representativa. El narrador en el cine es un narrador heterodieético, extradieético, que en tercera persona no se individualiza y no tiene nombre ni figura. En este sentido, es como el narrador en tercera persona, extradieético y heterodieético de la literatura: es como si la historia se contara sola. No obstante, el narrador en el cine es el responsable de toda la historia: de las imágenes y de los sonidos. Cuando aparece una voz en *over* o en *off* (ya sea de alguien que no podemos identificar con un personaje de la película, ya sea de un personaje que habla sin que haya concordancia con su presencia física y el movimiento de sus labios en la imagen), se trata de un recurso añadido y secundario con respecto al narrador primero y principal.

En un principio, la figura de un narrador explícito que resumía fragmentos de la acción y la situaba en el espacio y el tiempo podía remontarse a los intertítulos y cartones del cine mudo y al explicador real que comentaba las imágenes para los espectadores. Con el sonido, el cine accedió a otras tipologías de la narración; por ejemplo, en algunas películas neorrealistas se puso de moda un narrador heterodieético que participaba a partir de una voz en *off* para dar un carácter de testimonio-documental.

²En una película, la banda de sonido se refiere al diálogo, la música, el sonido ambiente y también el silencio.

Hasta llegar al relato subjetivo en primera persona con un narrador visualmente identificable como personaje, o bien a la omnisciencia múltiple selectiva.

El concepto de punto de vista en el cine, a diferencia del que se da en las obras literarias, es un punto de vista óptico; ya que la acción muchas veces se refleja por la posición ocular y por determinados procedimientos técnicos relacionados con la mostración. «El punto de vista cognitivo se desplegará de la cadena fílmica por la compleja interacción del ver/oír y saber de los personajes, del enunciador y del espectador» (Peña-Ardid, 1992:145).

Así pues, la enunciación, la focalización y el punto de vista deben transformarse por el autor de la película, según lo requiera, existiendo un cambio total o parcial en relación con el texto literario que se está adaptando.

4.2.2. *El tiempo*

El tiempo en el cine se ha ido acogiendo a los modos de contar que le ofrece la literatura en lo que se refiere a los parámetros temporales, esto es, a la concatenación de los sucesos y a las relaciones relato/diégesis. De esta forma, encontramos adaptaciones organizadas en argumentos con alteraciones del orden cronológico de los acontecimientos, saltos hacia atrás —*flash-back*—, o hacia adelante —*flash-forward*; también con cambios de duración, a partir de figuras como la elipsis. Esto redundará en algo de gran importancia en el cine, el ritmo, se trata de la rapidez o lentitud con que se cuentan los hechos; o bien, el ritmo visual, la rapidez o lentitud con que se cambia de plano o se mantiene. Así pues, el cine puede comprimir o puede distender ilimitadamente el sentido del tiempo a partir de distintos procedimientos. Además de los citados anteriormente, podemos nombrar entre estos procedimientos la distensión, que ocurre cuando el director decide alargar una escena más de lo que dura en tiempo real; o bien, el montaje paralelo, que consiste en la alternancia de dos o más escenas, que comparten un interés común.

En una adaptación el guionista debe estudiar bien estos procedimientos y valerse de ellos, pues hay que recordar que las películas tienen una duración estimada que debe seguirse para conseguir llegar al público.

4.2.3. *El espacio*

El espacio en el cine es visual y por tanto idéntico para todos los espectadores. Está siempre presente, además, ante la vista del espectador: no es como el de la novela que se describe en un determinado momento, pero el lector tiene que imaginarlo y mantenerlo en la memoria. En el cine no es así: el espacio está siempre presente, sea o no protagonista de una parte del relato.

No obstante, el espacio en una película actúa de una manera más encorsetada que en una novela, pues el espectador no puede imaginar más de lo que ve en pantalla. Así pues, es un elemento que ayuda a situar al público en la época en la que se encuentra el argumento de la misma y también a apreciar la realidad de ese tiempo histórico.

El espacio en el cine también se relaciona con técnicas como los planos o los encuadres. El encuadre es lo que se ve en la pantalla y el plano es cada una de las tomas que se hacen durante el rodaje. Se pueden apreciar distintos tipos de planos, que estarán también relacionados con la evolución de la historia del cine, pues durante el cine primitivo la mayoría de los planos eran generales y paisajísticos. Poco a poco se va introduciendo la variedad de planos de diferente escala de eje

Por otro lado, es necesario comentar que, al igual que ocurre con el espacio en una película, los personajes también sufren el mismo proceso de asimilación a la realidad; son cuerpos, son «objetos» físicos que se ven, no que haya que imaginar. Están encarnados en actores y actrices, lo que los aproxima al teatro. De hecho, a medida que avanza la historia del cine, los actores van adquiriendo cada vez más importancia a la hora de crear una película, ya que actualmente el espectador que acude a una sala de cine lo hace más por afinidad a los actores protagonistas que a la propia película en sí.

Portanto, la revisión de estos elementos de la adaptación cinematográfica lleva a replantear la relación existente entre el cine y el teatro, y es que una pieza teatral goza de cierta estructura guionística y las situaciones que propone se acoplan al número de situaciones que necesita la realización cinematográfica. Así pues, en el siguiente apartado nos centraremos en esta relación, para profundizar en las adaptaciones realizadas a ciertas obras del teatro romántico español.

5. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE OBRAS DEL TEATRO ROMANTICO

En otro punto hemos comentado que el cine nace como un espectáculo teatral, para distraer al pueblo, sin pretensiones estéticas ni mensajes ideológicos, muy cerca de la barraca de feria. Existe por tanto una dependencia, principalmente visual, entre ambas artes; dicha dependenciase puede observar en el mimetismo con que las películas primitivas incorporan mecanismos de expresión escénica (como la adopción por la cámara del punto de vista del espectadorde la sala, escena calcada de la teatral con los actores de pie y vuelto hacia el público, etc.) e incluso sus fórmulas de presentación de la historia. Desde el principio el cine recurre a la construcción de un universo simple y propio tomado directamente del melodrama teatral a partir de la oposición de principios contrapuestos (deber/pasión, lealtad/amor, odio/perdón), la tipificación extrema y el esquematismo de personajes y situaciones, entre otros procesos. (Pérez Bowie, 2004).

Virginia Guarinos, en *Teatro y cine* (1996), lleva a cabo una exposición exhaustiva de las relaciones entre teatro y cine, abordando la cuestión de la adaptación de los textos teatrales a la pantalla desde la incompatibilidad absoluta entre los lenguajes de ambas artes. Así pues, afirma que el teatro filmado no existe desde el momento en el que se introduce la cámara y se pretende a través de la escena fílmica la construcción de una narración. Por otra parte, la organización y la puesta en serie de un relato dramático difiere al seguido en una adaptación cinematográfica, ya que en esta última no se registra la estructura en actos ni la división de estos en escenas, además las elipsis temporales y espaciales, que en el teatro tradicional exigen cambios de escenas o de actos, en el cine se resuelven mediante fundidos, desenfokes u otros procedimientos. De esta forma, en cualquier adaptación cinematográfica de un texto teatral tanto la organización como los procedimientos de transición espacio-temporal son totalmente fílmico-narrativos (Guarinos, 1996: 91).

En este punto, nos vamos a detener en el análisis de las adaptaciones cinematográficas de dos obras dramáticas que pertenecen al periodo del Romanticismo. Como ya hemos comentado, en el Romanticismo español surgieron obras de tal envergadura que el séptimo arte no pudo resistir la tentación de convertirlas en éxitos de la gran pantalla. De hecho, atendiendo a la historia del cine, en sus comienzos se pretendía crear un nuevo espectáculo a partir de producciones cortas que giraban principalmente en torno a historias cómicas y melodramas, por lo que el Romanticismo

se convirtió en una época perfecta para fijar la mirada. No obstante, con el tiempo el público comienza a cansarse de este cine monótono, por lo que surge a principios del siglo XX en Francia la corriente del *Film d'Art*. Se trata de un movimiento cultural por el que se pretendía la adaptación de títulos importantes de la literatura mundial a partir de la colaboración con los autores de la literatura de ese momento. Se consideraba el cine como un espectáculo casi agotado y lo que se quería era atraer espectadores realizando una renovación artística a partir de historias ya conocidas por gran parte del público. De esta forma, se normalizó artísticamente el trabajo de los cineastas españoles del momento, convocando al público en masa para ver una historia popular a un precio más asequible que el de la butaca de un teatro. Así pues, a principios del siglo XX, el cine cuenta con adaptaciones de dramas como *Don Juan Tenorio* en 1908, *Don Álvaro o la fuerza del Sino* en 1908 y *Locura de amor* en 1909.

De acuerdo con estas precisiones, en los dos apartados siguientes, nos ocuparemos del análisis de las adaptaciones cinematográficas referidas a dos obras del Romanticismo español en concreto, *Don Juan Tenorio* y *Don Álvaro o la fuerza del Sino*, analizando aquellos elementos genéricos y las experiencias e historias que, construidas sobre guiones sólidos e inéditos, aportan musculatura cinematográfica a las acciones dramáticas. Así pues, nos acercamos a las adaptaciones de estas obras como actualizaciones del propio texto dramático o formas secundarias idénticas del mismo, reconstruyendo lo más específicamente que nos sea posible los mecanismos cinematográficos relacionados con las leyes seculares del género dramático: estructuras, temas, discurso, personajes, espacio, tiempo, cinerizador, banda sonora, iluminación, vestuario, etc. De esta forma, nuestro propósito es realizar un breve análisis comparativo entre la obra literaria y la adaptación cinematográfica, intentando averiguar el interés de la filmación y, a su vez, extraer las diferencias que se encuentran entre ambas exposiciones artísticas. Además se observará la evolución del fenómeno del cine a lo largo del tiempo, a partir del análisis de versiones de distintas épocas.

La elección de estas dos obras se justifica porque se han considerado dos de los grandes dramas románticos españoles, en los cuales se pueden observar claramente las características principales de este subgénero dramático. Además, se consideran dos dramas que tuvieron una gran acogida por parte del público del momento y que medio siglo más tarde fueron adaptadas cinematográficamente. Estas dos obras comparten una serie de características comunes que son: temática romántica, importancia de los

directores de las versiones cinematográficas (jóvenes y relacionados con el mundo literario), y sobre todo su contemporaneidad.

5.1. *Don Juan Tenorio*

Zorrilla es el autor más representativo del romanticismo «conservador», a partir de obras históricas que recuperaban el pasado histórico español desde el sentimiento patriótico, sin ninguna pretensión crítica, como ya había hecho en sus leyendas, y con una clara tendencia tradicionalista conservadora. Este autor da otro carácter al drama histórico, pues todas sus obras tienen ecos de leyendas y guardan una estrecha relación con la tradición nacional. Presenta los caracteres desnudos y escuetos, tal como pueden mostrarse en sus impulsos naturales e instintivos, dándoles consistencia psicológica. Encadena habilidosamente los hechos y los presenta tras un velo tupido, que descorre en el momento oportuno. Es el mismo fondo de la tradición y la leyenda, pero embellecido con los recursos que demuestran la sensibilidad de un poeta moderno.

El 28 de marzo de 1844 sale a la luz en España la obra de Zorrilla *Don Juan Tenorio*. Sus principales intérpretes fueron Carlos Latorre y Bárbara Lamadrid, que gozaban de gran reputación. Sin embargo, no tuvo la representación entonces el gran éxito esperado, aunque sí lo consiguió unos meses más tarde, el 1 de noviembre de ese mismo año. De ahí surge la tradición de representarse anualmente en tal fecha³; probablemente asimismo porque parte de sus escenas se desarrollan en un cementerio. Se trata de la obra más conocida, famosa y representada de todo el romanticismo español, condición que muy posiblemente ha venido favorecida, hasta hace poco tiempo, por su falta de complejidad, por su versificación fácil y musical, su componente sentimental, su carácter antiheroico, conservador y feliz, con un protagonista ahora salvado por la gracia divina e intercesión de la amada, y por el hecho de ser representado durante buena parte del franquismo vinculado con la fiesta religiosa de los Difuntos y de Todos los Santos.

A partir de ahí, existen numerosas adaptaciones de la obra de Zorrilla y del mito de Don Juan, en general. Esta preferencia por la industria del cine queda justificada así de

³ No obstante, antes del Tenorio ya se representaba el drama *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* de Antonio Zamora, obra del siglo XVIII, que retoma la leyenda de don Juan a partir de la obra de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla*. En efecto, fue la obra de Zamora la que se representó cada año con motivo de la festividad de los difuntos hasta 1844, en que fue sustituida por el drama de Zorrilla.

la mano de Luis Miguel Fernández en el estudio que realiza de las distintas versiones cinematográficas de esta obra: «La elección del tema de Don Juan por parte de la industria del cine [...] parece responder [...] a esta ley del mercado, la de la máxima información para el espectador que el citado asunto ofrece, al tratarse de un mito conocido por todos » (Fernández, 2000:123). Además del éxito que la adaptación permitía suponer, *Don Juan Tenorio* es una obra que goza de bastante dinamismo, siguiendo a Francisco Ruiz Ramón (1988: 330-331), esto permite captar la atención del espectador, logrando que este siga el argumento sin llegar a aburrirse e incluso alcanzando su afinidad con la obra.

De esta forma, se registran varias adaptaciones en el siglo XX del drama que nos ocupa, aunque nos detendremos en el estudio de tres de ellas: la primera en 1908, la segunda en 1936 y la tercera en 1966. Las dos primeras estuvieron dirigidas por Ricardo de Baños; la de 1908 con la colaboración de Alberto Marro, para la casa Hispano Films, y la de 1936, con Ramón Caralt como editor de los diálogos, de la distribuidora Arajol para la casa Royal Films. La tercera adaptación que se va a comentar fue dirigida por Gustavo Pérez Puig y producida por Televisión española para un programa dramático que comenzó a emitirse en 1965 y que consistía en la representación televisada de una obra de teatro, a modo de film.

En primer lugar, se va a comentar la versión de 1908. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que se ha descubierto que la copia conservada corresponde realmente con una segunda versión, en la cual estaban las mismas personas en dirección (Ricardo Baños y Alberto Marro), intervino el mismo actor protagonista (Cecilio Rodríguez de la Vega) y fue producida por la misma casa productora (Marro-Tarrè, S.C.); sin embargo, fue realizada en 1910, siguiendo de manera fiel la primera. Aun así, se ha demostrado que existen diferencias en decorados y rodaje, a partir de las imágenes que quedan de la película de la primera versión (González, 2005: 58). Teniendo en cuenta esta consideración, nos centraremos en el análisis de la versión que se conserva.

Así pues, dicha adaptación cinematográfica pertenece al cine mudo y recoge características propias de una obra del cine primitivo. Un período rudimentario, donde el montaje apenas existía, la cámara estaba fija (de hecho era sólo un instrumento de registro) y el trabajo de los directores se concentraba exclusivamente en el plató. De esta forma, en cuanto al espacio de la adaptación, se observa una frontalidad en los

encuadres, no utilización de la escala de planos, ausencia de profundidad de campo, o bien la autarquía de los cuadros. Tal y como argumenta Daniel Sánchez Salas, la versión está grabada íntegramente en decorados, aunque el fondo adquiere ya una determinada importancia: «la salida y entrada de personajes por esa zona del cuadro es habitual y la distribución de los objetos en la puesta en escena también empieza a tener en cuenta el juego de diagonales con la parte del cuadro más lejana a la cámara» (1997:120). Observación a la que nosotros podemos añadir que respondía a usos escénicos del Romanticismo, que acostumbró a utilizar la entrada de los protagonistas por el foro para acercarlos lentamente hasta el proscenio y dar así solemnidad a su presentación y tiempo a los espectadores para fijarse bien en ellos.



Imagen tomada de la versión de 1908 de Ricardo Baños colgada en Youtube

En cuanto a la estructura, la adaptación se divide en ocho partes que corresponden a los siete actos de la obra y tiene una duración de 15 minutos, por lo que se considera un cortometraje. Al igual que en la obra literaria, cada cuadro de la adaptación va encabezado por un brevetítulo, que coincide, en casi todos los casos, con el aportado en cada acto en la edición impresa. De esta forma se recogen los títulos similares de — «Destreza», «Profanación», «La sombra de doña Inés»—, pero varía el acto cuarto del texto literario, que se llama «El Diablo a las puertas del Cielo» mientras que en la versión cinematográfica es «Apuesta ganada» y el último acto, que se llama en el texto literario «Misericordia de Dios y Apoteosis del amor», mientras que en la versión

cinematográfica se llama «Delirio y muerte»⁴—. Estos intertítulos, junto al que anuncia la interrupción de la película por cambio de rollo, aproximadamente a mitad de metraje, son los únicos a lo largo de toda la película (Sánchez Salas, 1997: 121).

En cuanto al análisis de los elementos fílmico-narrativos, podemos comenzar hablando del tiempo. Hemos nombrado que la duración de la adaptación es bastante corta, por lo que la acción ha tenido que ser resumida al mínimo mediante distintos procedimientos. Entre ellos está el de suprimir acontecimientos. Podemos nombrar aquí como ejemplo el propio comienzo de la película, con Don Luis y Don Juan leyendo unas listas —los listados de sus conquistas—, por lo que nada de lo que pasa antes en el drama⁵ aparece en la pantalla (Sánchez Salas, 1997: 121). Otro recurso que parece utilizado en la adaptación para reproducir la mayor parte del relato es el de mostrar las acciones a través de la técnica de cámara rápida; sin embargo, la adaptación no fue grabada utilizando esta técnica a consciencia sino que en los inicios del cine mudo se rodaba con menor cantidad de fotogramas por segundo (normalmente de 16), logrando, al emitir la película con una velocidad de proyección de 24, que se viera de una forma más rápida. Por último, el hecho de que esta versión pertenezca al cine mudo y, por tanto, no se escuche el diálogo versificado propio de la obra literaria, también acelera el transcurso de la acción. Es cierto que resulta imposible para el espectador saber qué están diciendo exactamente los personajes, aunque el espectador de principios del siglo XX ya conocía la historia que iba a ver en la película, en la mayoría de los casos, al ser bastante conocida, como ya hemos comentado, por lo que se trataba simplemente de un acto de confirmación y recordatorio. Además, siguiendo a Sánchez Salas (2002), existía entonces la figura del explicador, un personaje usual en el cine de la época, que ayudaba a esa parte del público que no había leído la obra o al que le costaba entender las imágenes, e incluso, llegado el caso, recitaba versos conocidos de este drama romántico. No obstante, se puede apreciar que los propios actores llevan a cabo el recitado de algunos versos de la obra; de hecho, existe un momento al final de la cuarta parte, en el que Don Juan, tras haber matado a Don Luis y Don Gonzalo, se encuentra al fondo del cuadro y se acerca a la cámara mientras recita unos versos que se identifican con

⁴ Quizás este cambio de nombre viene motivado por la visualización de la propia muerte de Don Juan con el delirio correspondiente, escena que no aparece en la obra literaria (en esta solo aparece el supuesto entierro del protagonista visto por él mismo). No obstante, el final de redención gracias al perdón y amor de Doña Inés es el mismo en ambas versiones.

⁵ Se suprime desde la primera escena hasta la escena doce, cuya acción ocurre en la hostería de Cristóforo Buttarelli.

facilidad: «Llamé al cielo y no me oyó/ y pues su puertas me cierra,/ de mis pasos en la tierra/ responda el cielo, y no yo» (Sánchez Salas 1997: 121). Lo mismo ocurre en la tercera parte de la adaptación cuando Don Juan, después de la aparición de Doña Inés, parece recitar el monólogo creado por Zorrilla (escena V, del acto primero de la segunda parte de la obra). Se trata de momentos de gran dramatismo, en el primer caso por el significado de autojustificación que tienen los versos de Tenorio y en el segundo por ser un monólogo que expresa de una forma bastante emocional el sentimiento que este siente por su amada.



Imagen tomada de la versión de 1908 de Ricardo Baños colgada en Youtube

Siguiendo con el tiempo fílmico y con la fidelidad al texto original, es necesario comentar un procedimiento llamativo de esta adaptación del drama romántico: la inclusión de escenas que no figuran en el texto literario. En este caso, se trata de la plasmación de dos hechos elididos en la obra de Zorrilla. Por un lado, la seducción de doña Ana de Pantoja, que se cuenta en la historia de Zorrilla como algo que Don Juan pretende, pero no existe ninguna escena del protagonista y Doña Ana juntos, como en la versión cinematográfica. La inclusión de este cuadro tiene que ver con el hecho de guiar al espectador en el transcurso de la acción, además de mostrar el carácter donjuanesco del protagonista.



Don Juan y Doña Ana de Pantoja. Imagen tomada de la versión de 1908 de Ricardo Baños colgada en Youtube

La segunda escena incluida tiene que ver con la segunda parte de la obra de Zorrilla, cuando al final del segundo acto se encuentra Don Juan saliendo fuera de su casa para batirse con sus dos invitados, Centellas y Avellaneda; sin embargo, el duelo entre los protagonistas no se presencia en la obra literaria. Tal y como argumenta Daniel Sánchez Salas, la inclusión de esta escena de lucha viene dada por ser «algo seguramente del gusto del público popular, el dominante entonces en los cinematógrafos» (1997: 122). Además, posteriormente al duelo, se muestra a Don Juan muerto en una camilla y delirando, para terminar con la salvación del alma de este a partir del personaje de Doña Inés, reflejando ese final conservador de Zorrilla y la pervivencia del Romanticismo.

A su vez, estas nuevas escenas incluidas en la película muestran cómo los directores pensaban ya en términos cinematográficos, se simplifican las escenas, pero es necesaria la inclusión de nuevas escenas para entender el proceso de la acción.



Imagen tomada del film de 1908 colgada en Youtube. En ella se observa la derrota de Don Juan en el duelo con Avellaneda y Centellas.

Por último, en cuanto a la actuación de los actores, se ha de comentar la gestualidad muy marcada, debido al carácter de cine mudo que ya se ha comentado. Todos los actores reflejan los rasgos y características de los personajes expuestos en la obra de Zorrilla, a partir en este caso tanto del vestuario, acorde con el momento de la historia contada, como de los movimientos y gestos faciales y corporales. Don Juan es representado por el actor Cecilio Rodríguez de la Vega, que a partir de su escenificación refleja ese personaje veterano, cínico y refinado, con su esencia teatral, exhibiéndose siempre como si estuviera actuando. Todo en él son poses y en esta versión aún más debido a que se descartan los parlamentos. Esto reafirma la decisión por parte del director del cortometraje de mantener aquellas características principales del Don Juan de Zorrilla, conservando así el espíritu romántico en la adaptación.

Una vez terminado el análisis de los elementos más importantes de la adaptación de 1908, que demuestra la fidelidad a la intención romántica de la obra, vamos a pasar a analizar la versión de 1936. Esta recoge distintos procedimientos que demuestran la evolución del cine. Como comprobaremos, se trata de una versión mucho más ambiciosa por tener una duración más larga, sus mejores condiciones de rodaje y su fidelidad al texto de partida. En la publicidad que se utilizó para promocionar esta versión de Ricardo de Baños se observa que se sirve del nombre del autor de la obra literaria, como argumenta Fernández, para establecer un pretexto ofreciendo al público

la seguridad de que la película recoge con toda fidelidad el texto de la obra literaria, mostrando las auténticas capacidades del cine y su superioridad con respecto al teatro (Fernández, 2000: 103-104)⁶.



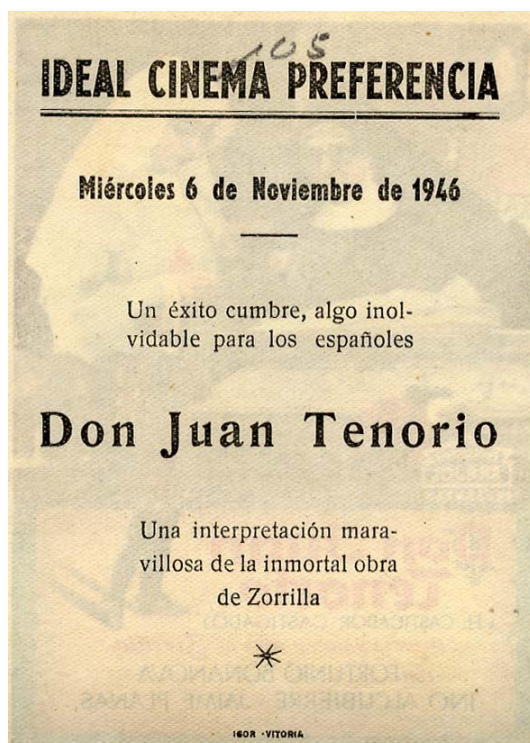
Programa de mano de «Don Juan Tenorio» (1936) de Ricardo de Baños

En este cartel, así como en la propia película, se observa el título original de la misma —*El castigador castigado*—, el cual hace referencia al protagonista de la obra literaria, adquiriendo con ello un pequeño sello personal. En este cartel, se pueden comprobar los nombres de los principales actores que protagonizarán la película. El papel de Don Juan Tenorio fue realizado por el singular Fortunio Bonanova, que fue uno de los primeros intérpretes españoles que se hizo un hueco en los estudios de Hollywood, cuando se doblaban películas en nuestra lengua. El papel de Doña Inés lo encarna la joven actriz Inocencia Alcubierre, papel que le dio el salto a la fama por completo, y Don Luis Mejía es interpretado por Jaime Planas.

Antes de continuar con el análisis de la adaptación, es necesario tener en cuenta que esta película constituye una versión sonorizada sobre las imágenes originales de la adaptación realizada por el mismo director, Ricardo de Baños, estrenada en Barcelona

⁶A diferencia de la versión de 1950 dirigida por Sáenz de Heredia, cuya publicidad subraya la independencia hacia los textos literarios que recogen el mito de don Juan al no nombrar siquiera al autor de los mismos. Aun así la crítica juzgó esta versión a partir de la expresión «dualismo interpretativo», pues a pesar de que la película sí se vinculaba con la versión de autores como Tirso o Zorrilla, reflejaba también a un nuevo Don Juan, a partir de nuevas características pero demostrando la españolidad del personaje. (Fernández, 2000: 106-109)

en 1922. Esta nueva versión, la cual incluye ahora sí los diálogos del texto de Zorrilla y una banda sonora, se estrenó el 6 de noviembre de 1946, habiéndose presentado a la censura en 1943.



Contraportada del programa de la película. Imagen tomada de la web «Artium»

En relación con el tiempo, la adaptación tiene una duración de 73 minutos, lo cual se aleja de la condición de cortometraje propia de la versión de 1908 e incluye más escenas de la obra originaria. En este punto, la película se inicia de forma diferente a la anterior versión, ya que recoge de manera adaptada la primera escena de la obra de Zorrilla: la reunión de personajes en la hostería de Buttarelli motivada por el carnaval y la conversación entre Don Juan y Buttarelli. Ya en las primeras imágenes se aprecia la práctica de nuevas técnicas fílmicas, que se comentarán a continuación, así como la novedad de la filmación con respecto a la focalización, pues se observa que el punto de vista frontal de la versión de 1908 se ha visto sustituido por una gran variedad de puntos de vista, por lo que la cámara recoge ahora distintas perspectivas y planos. Esto aporta variedad al relato.

En relación con el tiempo fílmico, son muchas las escenas eliminadas de la obra literaria de Zorrilla en pantalla, por lo que se observan grandes saltos en el guion y, por supuesto, la adaptación completa del texto dramático de Zorrilla por parte de Ramón

Caralt. En la primera parte de la película, se recogen varias escenas que no tienen cabida en la obra de Zorrilla: la primera escena es el reparto por parte de un criado de la carta escrita por Don Juan a Brígida, quien la guarda en el breviario, expresando verbalmente el enamoramiento de Doña Inés hacia Don Juan. Esta escena fue incluida para que el espectador no se perdiese, ya que en su momento la versión pertenecía al cine mudo, y se aprovecha con la inclusión de los diálogos para dar más información sobre la amada. Además, en ella se puede comentar otro procedimiento incluido en esa versión de 1936, el montaje paralelo, que se refiere a la sucesión simultánea de dos escenas que suceden paralelamente en el mismo tiempo, pero en distintos lugares. De esta forma, se observa en la escena comentada anteriormente, un salto en paralelo mostrando a un caballero de la corte de Don Gonzalo que escucha esa conversación entre Brígida y Ciutti sobre la entrega de la llave y la cita con Don Juan.



Criado de Don Gonzalo escuchando la conversación. Imagen tomada de la versión de 1936.

A su vez, podemos comentar la siguiente escena de la adaptación, que tampoco se encuentra en la obra de Zorrilla: es la conversación entre ese criado espía y el propio Don Gonzalo sobre el asunto de Don Juan (en la obra literaria se sabe que Don Gonzalo se entera de lo ocurrido y va a hablar con la abadesa, pero no se sabe quién se lo cuenta ni cómo). Esta escena también resulta interesante para mencionar otra técnica cinematográfica introducida en la adaptación, el «flash-back», ya que en la conversación entre estos dos hombres hay, de pronto, un salto al pasado para mostrar al espectador de nuevo la conversación entre Brígida y el criado. Esta precisa repetición de

la escena anterior podría deberse a que, como ya hemos comentado, esta versión fue realizada en 1922 para el cine mudo, por lo que la falta de diálogo podía hacer que el espectador perdiera el hilo conductor de la trama, haciendo necesaria la inclusión de repeticiones de este tipo.

Estos dos procedimientos comentados —montaje paralelo y «flash back»— se reflejan en otras escenas de la película. Daniel Sánchez Salas (1997: 190) comenta la aplicación del montaje paralelo en su artículo sobre la versión muda de 1922, que por tanto, puede trasladarse también a esta versión, ahora con la inclusión de los diálogos. Uno de estos momentos ocurre cuando Don Juan y Don Luis han dado por finalizada su apuesta en la posada y se han llevado preso a Don Luis; a continuación, se ve repentinamente una imagen en la que Brígida introduce la carta de Don Juan en un libro. La cámara muestra un plano de la mano en el momento de introducir el papel y se escucha la voz de Brígida diciendo: «El anzuelo aquí hallará». Tras este breve salto se vuelve de nuevo a la situación anterior en la posada. Esa escena de Brígida no aparece en la obra, solo lo hace como un hecho simplemente referido en una conversación entre Brígida y Don Juan. Otro momento importante de montaje paralelo, que es difícil de representar en una actuación teatral, ocurre en la obra literaria en la escena V del segundo acto, cuando Ciutti cuenta a Don Juan que ha visto a Don Luis hablando con su dama (escena que aparece anteriormente y que incluso incluye un breve diálogo).



Imagen que muestra a Don Luis hablando con Doña Ana. Tomada de la versión de 1936

De esta forma, el montaje paralelo aparece como técnica innovadora en esta adaptación en muchos momentos para mostrar escenas que ocurren en el mismo tiempo del relato, por lo que el cine se va alejando ya de su condición dramática.

Por otro lado, se observan, además del comentado, otros momentos importantes que aplican la técnica del «flash back» en la película —también comentados por Sánchez Salas (1997: 124)—que son: las peripecias de Don Juan en Italia y de Don Luis en Flandes, y la mentira contada por Brígida a Doña Inés sobre su rescate debido a que el convento se encontraba en llamas (mentira inventada para tranquilizar a Doña Inés cuando se encuentra fuera del convento).



Don Juan y Doña Inés representados por Fortunio Bonanova e Inocencia Alcubierre en una escena de la película *Don Juan Tenorio*, de Ricardo de Baños (1922).

En este breve análisis anterior se han anotado varias escenas, así como diálogos, que han sido incluidos en esta adaptación del mito de Don Juan Tenorio. En este punto, podemos señalar otra escena importante recogida en la película y no en la obra de Zorrilla: la cita de Don Juan con Doña Ana de Pantoja —junto con el previo coqueteo del mismo con la ama de llaves, Lucía—. La inclusión de esta escena puede deberse, en primer lugar, a que la versión original de 1922, al ser muda, necesitaba plasmar este encuentro para guiar al espectador en este asunto, que en la obra literaria queda simplemente anotado, o bien para incidir en el carácter de seductor y burlador del protagonista. No obstante, el texto de Zorrilla se ve alterado para mostrar todos aquellos detalles que el texto, por su condición dramática, no llega a presentar, pero que el lector

intuye al leer la obra literaria. Se convierte, por tanto, en una adaptación cinematográfica bastante ambiciosa.

Por otro lado, el espacio adquiere ya su condición plenamente cinematográfica al tratarse de auténticos exteriores. De esta forma, los sencillos decorados se han visto sustituidos por espacios reales de interior (una hostería o habitaciones) y de exterior, la mayoría filmados en Barcelona. Realmente se plasman todos los espacios expuestos por Zorrilla en su obra⁷, tratando de recrear la situación espacial y temporal de la historia. El espacio, por tanto, ya no se construye a base de palabras o de decorados como ocurre en el relato dramático sino que se hace a partir de imágenes filmadas en espacios reales que se combinan con elementos sonoros.

Y es que en esta adaptación el espectador puede ver y escuchar lo que hablan los personajes dentro de la historia, que progresa ya sin ninguna división específica. Aunque podemos comentar la inclusión de un intertítulo en el minuto 58, después de acontecer la muerte de Don Gonzalo, donde se explica la continuación de la historia desde este episodio hasta la vuelta de Don Juan a España. Sánchez Salas explica en su artículo «Las adaptaciones de Don Juan Tenorio de Zorrilla en el cine mudo español» la aparición de abundantes intertítulos en la versión de 1922, que reproducían diálogos seleccionados de los personajes y sacados de la obra de Zorrilla, por pertenecer al cine mudo. No obstante, en esta versión se podrían haber eliminado la aparición de estos intertítulos, al haber introducido la voz de los personajes, exceptuando la aparición de este último por explicar la continuación de la historia y situar al espectador en el punto correcto de la trama. De esta forma, cobra especial importancia en esta adaptación la voz de los personajes, lo que dicen, sus diálogos. Este punto es importante porque ahora los personajes no solo se caracterizan por su forma de vestir o de moverse sino por lo que dicen y por cómo lo dicen. Hay dos personajes que merecen especial atención en relación a sus enunciados que son Ciutti y Brígida. El actor Ramón Quadreny encarna al criado de Don Juan y representa al gracioso de la comedia clásica, por lo que aporta por su forma de ser y de hablar ese toque cómico a la obra. Por otro lado, Brígida representa al aya de Doña Inés, se observa su picardía en la forma de hablar que la asemeja con la tradición de la trotaconventos y celestinas.

⁷ Hostelería, Abadía, alrededores de la casa de Doña Ana, jardines, aposentos, el panteón de la familia Tenorio. La adaptación recoge también otros espacios como un muelle o el mar.



Brígida y Ciutti. Imagen tomada de la versión de 1936.

El resto de actores encarnan también los rasgos característicos de los personajes de la obra literaria de Zorrilla, ahora más fácilmente analizable debido a la introducción de la voz y los diálogos. Esto refleja una fidelidad a la obra literaria y una inquietud por reflejar la intención de Zorrilla.

Para terminar este apartado, es interesante contrastar esta información con una tercera adaptación de la obra que se realizó en 1966. Se trata de una versión televisiva dirigida por Gustavo Pérez Puig, representada por actores ya bien conocidos como Francisco Rabal —actuando como Don Juan— y Concha Velasco —Doña Inés—, reproducida por Televisión española. Ya en los años 60 nos encontramos con la plena evolución del cine, que ya ha incorporado por completo el diálogo de los propios actores, la música y otras técnicas de filmación. No obstante, esta adaptación se corresponde con un rodaje y retransmisión en directo, puesto que estaba destinado para un programa de Televisión Española —Estudio 1— creado para ser un espacio dramático, por lo que la estructura teatral del film permanece intacta, aunque matizada por la puesta en escena televisiva. Por tanto, en realidad no se trata de una película de cine sino de una filmación televisiva de una obra teatral.

De esta forma, es una versión muy fiel y prácticamente literal; de hecho se han tomado la inmensa mayoría de pasajes y diálogos de la obra literaria. De esta forma, al ser tan literal, es la filmación es de larga duración (1 hora y 35 minutos), debido a la exigencia de ajustar la duración de la obra al tiempo de emisión habitual del programa

televisivo. No obstante se han eliminado diferentes escenas⁸, especialmente de la primera parte, pues de la segunda parte, aunque hay escenas que aparecen muy recortadas, todos los actos tienen parte de representación filmada.

De esta forma, el tema principal sigue apareciendo en pantalla, siendo el mismo que el propuesto por Zorrilla: la redención de un pecador por el amor de una mujer. Con respecto a las adaptaciones anteriormente comentadas, podemos establecer como diferencia que la versión televisiva recoge de una forma más literal el texto de Zorrilla, por lo que se eliminan escenas anteriormente comentadas como la entrega de la carta por parte de Ciutti a Doña Inés o el encuentro de Don Juan con Doña Ana de Pantoja. Esta fidelidad al texto original vuelve a recordar que aún en la segunda mitad del siglo XX sigue perviviendo el gusto por lo romántico y la televisión se vale de ello para conseguir un mayor número de espectadores.

Como elementos narratológicos ya comentados en las anteriores versiones, podemos decir que la narración de la cámara cinematográfica es ahora menos clásica, aunque se sigue sin ofrecer enfoques en contrapicado o planos demasiado innovadores, quizás por la grabación en directo de la obra de teatro. Por tanto, la puesta en escena es estática y muy teatral. No obstante, podemos destacar planos que enfocan solo el rostro de los actores, que permite al espectador conocer más profundamente los sentimientos de los mismos; especialmente, en la escena final de la película, cuando Don Juan se encuentra desconcertado tras oír la voz de Doña Inés. Esta es una ventaja del teatro filmado, pues en una representación teatral el espectador tiene una vista general del escenario y de los actores, siendo más difícil observar las expresiones faciales de los actores.

⁸Dentro de la primera parte, del acto I: la escena IV, la VIII y la XVI; del acto II: la escena III, la VI, VIII; del acto IV: la escena V, la XI.



Imagen tomada de la versión de TVE colgada en Youtube. Se puede observar la expresión de desconcierto y miedo por parte del actor Francisco Arrabal, representando a Don Juan.

En cuanto al espacio, se vuelve a convertir, como en la primera adaptación de 1908, en un elemento poco relevante, del mismo modo que en la versión de Zorrilla. La acción se vuelve a situar en espacios interiores, con la preferencia por decorados y espacios cerrados. Esto es así ya que, como hemos comentado, esta adaptación fue grabada en directo, lo que no permitía el salto de escenario ni el rodaje en espacios exteriores amplios. No obstante, ya se desprende una mayor variedad de decorados y agilidad espacial, que aporta realismo a la adaptación.



Concha Velasco y Ana María Vidal representando a Doña Inés y Brígida en una escena de la película *Don Juan Tenorio* dirigida por Gustavo Pérez (1966).

Sin embargo, el valor de esta adaptación radica en, además de su fidelidad al texto original, las impresionantes actuaciones de todo el reparto, pero especialmente las del trío protagonista, esto es, Paco Rabal, Fernando Guillén y Concha Velasco. Rabal compone un Don Juan Tenorio evidentemente seductor y truhán, que asume por completo el papel de su personaje y lo transmite con su imponente y poderosa voz; sus miradas, gestos y emociones resultan totalmente creíbles. Guillén resulta grandioso e igualmente creíble encarnando a Don Luis Mejía, otro pendenciero galán y rival del Tenorio. Concha Velasco, por su parte, como Doña Inés de Ulloa, la prometida de Don Juan, resulta bella y espléndida además de transmitir de forma conmovedora su enamoramiento y su desgracia. El papel de Brígida es representado por Tota Alba y, a diferencia de la versión de 1936, la actriz representa una mujer sofisticada, elegante y muy taimada, pero que sigue más interesada por el dinero que por el propio cuidado de Doña Inés, asumiendo la condición de celestina. Así, el papel de Ciutti, representado por Juanjo Menéndez, es en esta adaptación más llano, sin exageraciones, alejándose ahora de esa condición de «donaire» con que se le podía asociar. No obstante, al igual que en las versiones comentadas anteriormente, los actores asumen las características de los personajes dentro en la obra de Zorrilla, aunque cada vez los actores se encuentran mejor caracterizados a partir de un vestuario más detallado.



Imagen tomada de la versión de TVE colgada en Youtube, donde se puede ver un encuadre clásico con los protagonistas en primer término y los secundarios al fondo.

En esta adaptación podemos encontrar también procedimientos sonoros como la banda sonora, el diálogo y la música. En cuanto a la incorporación de la música, se ha de

comentar que en este caso solo forma parte de la escena como acompañamiento sin apenas involucraciones emocionales. Aunque dentro de la banda sonora se observan fragmentos de la obra de Strauss⁹, por ejemplo en los créditos de inicio, o bien el «Aleluya»¹⁰ final, cuando Don Juan muere a los pies de Doña Inés, recreando la ascensión al cielo. La evolución del cine y la introducción de la televisión en esta adaptación permiten observar los avances técnicos que se producen en términos cinematográficos en la filmación de obras teatrales.

De esta forma, podemos concluir argumentando que, según las normas operacionales que rigen estas primeras adaptaciones de la obra literaria de Zorrilla, la fidelidad al texto prima en todo momento. Hemos visto que solo se suprimen escenas por motivos de adecuar el texto a la duración que exigía el cine o la televisión, y cómo las versiones dirigidas por Ricardo de Baños amplían algunos aspectos del texto originario a través de la inclusión de escenas que permiten al espectador seguir la trama argumental de una manera más fácil, contrarrestando la falta de diálogos. Se trata de tres adaptaciones distintas que plasman, no tanto la evolución de la historia contada, pero sí el progreso y avance del séptimo arte y de la televisión, así como sus preferencias por representar historias ya conocidas por parte del espectador. Entre las dos primeras adaptaciones cinematográficas se observa además la inclusión de nuevas técnicas y procedimientos que van alejando al cine de su condición primitiva de espectáculo teatral. A su vez, esto conduce a pensar que no es necesario en el siglo XX retocar de forma excesiva el guion de Zorrilla porque el público sigue interesado en acudir a ver esa historia sobre el mito donjuanesco contada en el Romanticismo.

Por último, es importante subrayar para concluir este apartado que estas son solo tres versiones de la obra literaria de Zorrilla, de las muchas existentes en la industria del cine y de la televisión, no solo española sino de manera internacional. Así, el propio Zorrilla era consciente del éxito que tendría su protagonista a lo largo del tiempo, a pesar de no poder beneficiarse del mismo en vida: «Don Juan Tenorio, que produce miles de duros y seis días de diversión anual en toda España y las Américas españolas, no me produce a mí un solo real; pero me produce más que a ningún actor, empresario, librero o especulador:

⁹ Richard Strauss compone en 1888 un poema sinfónico basado en el mito de Don Juan, se trata de una obra vitalista y llena de colorido, que recrea el argumento de la obra de Tirso de Molina.

¹⁰ Se trata del «Aleluya» que forma parte de la obra «el Mesías», cuyo compositor es Georg Friedrich Händel, del siglo XVIII. Esta obra ha pasado a ser patrimonio de la humanidad, más allá de la inspiración cristiana que llevó a la obra.

porque la aparición anual de mi D. Juan sobre la escena, constituye a su autor su fénix que renace todos los años» (Zorrilla, 2011).

5.2. *Don Álvaro o la fuerza del sino*

En 1835 se estrena *Don Álvaro o la fuerza del sino*, cuyo autor es el Duque de Rivas, escrito siguiendo la moda francesa de dramas exaltados y buscando una historia que causase efecto y le proporcionase éxito. No obstante, la obra casi fue un fracaso en su estreno, debido, quizá, al desconcierto que produjo en el público, ya que plasmaba por primera vez con claridad y rotundidad la revolución teatral romántica, con su mezcla de lo alto y lo bajo, lo sublime y lo grotesco, lo cómico y lo dramático, con la rotura de la concepción cristiana de la vida y con la propuesta de una nueva moral que incluía pasión y el suicidio por desesperación.

Don Álvaro es un héroe a la manera tradicional (cerca de los del Siglo de Oro), gallardo, valiente, rico y de origen misterioso. Don Álvaro pide la mano de Leonor, pero con el rechazo de su padre comienza el conflicto y así los infortunios derivados del destino de este héroe. El protagonista no tiene consistencia psicológica (como es usual en estos dramas) y Rivas parece contentarse con poner en pie una figura desmesurada. Además, Don Álvaro puede verse como el símbolo de la rebelión y fracaso, por lo que sirve de denuncia de un deseo de una vida más auténtica y plena. A Don Álvaro, el destino o la sociedad le arrebatan el amor, el honor y la confianza en Dios y su respuesta es el acto de mayor rebeldía, el suicidio, ya que muere gritando «Soy el demonio exterminador», en una clara asimilación satánica, derivada del romanticismo revolucionario.

Este exitoso drama —al igual que la obra de Zorrilla— sirvió para iniciar en la época del cine mudo la actividad de una temporal productora (Iris Films), impulsada por la asociación del operador Narcís Cuyás y el distribuidor Andrés Cabot y Puig. De esta forma, en 1910 la adaptación de *Don Álvaro o la fuerza del sino* recurrió por primera vez a la técnica del teatro filmado —el plató se convirtió en un escenario teatral donde la cámara se colocó en la posición del espectador—, aunque no se estrenó en Madrid hasta ocho años más tarde; para su filmación se aprovecharon los plásticos decorados de una obra homónima representada en Barcelona por aquellas fechas y con actores también teatrales. Sin embargo, no se conserva ningún rollo de esta cinta, por lo que no se

conocen apenas datos del elenco técnico-artístico de esta grabación ni se registra en ninguna ficha de cualquier manual de cine de esta época,

Por este motivo, en este caso nos vamos a centrar en el análisis de una adaptación, cuya dirección está a nombre de Roberto Carpio con Josefina Molina como ayudante y con José Manuel Fernández como encargado del guion, realizada para el programa televisivo «Teatro de siempre» en la cadena UHF (La 2 de TVE hasta 1990). El día de emisión del programa era el viernes a partir de las diez y media de la noche desde su estreno el 20 de noviembre de 1966. «Teatro de siempre» ofrecía adaptaciones cinematográficas de obras de teatro representativas de una corriente o época de la literatura universal. No obstante, ya hemos visto que la cadena de Televisión española lanzó un programa muy similar—Estudio 1—, pero diseñado con una intención diferente; quizás más pedagógica que cultural, pues acercaba al espectador obras que salvaguardaban y fomentaban la asimilación de los principios que deseaban inculcarse en el franquismo (Baget 1993, 162-163); ya se ha comentado el conservadurismo del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. De esta forma, a pesar de que este programa disponía de una mayor libertad de emisión, resulta interesante observar en el análisis de esta adaptación cómo actúa la censura de la época, ya que la obra no se atenía a los criterios educativos marcados por el Régimen y en la televisión hubo una gran exigencia de sometimiento a las normas, por ser un medio visualizado por mucho público. De hecho, esto es lo que analiza Ana Isabel Ballesteros en su artículo «Doña Leonor de Vargas entre censuras» (2014), pero centrándose en la figura de Doña Leonor.

En esta línea, el horario de emisión del film comentado anteriormente tuvo que ver con los criterios que regían la censura, pues era a partir de las 10 de la noche, lo cual le permitiría tener menos espectadores, especialmente niños. De hecho así era: el público de la cadena donde se representó el film (UHF) era algo menor que el de Televisión española, no obstante el programa tenía un porcentaje de espectadores elevado. Además la película se propuso como no recomendada para menores de dieciséis años.

Dejando de lado el tema de la censura, que retomaremos en partes del análisis, pasaremos a analizar aquellos elementos narratológicos del film. En primer lugar, debemos destacar el tiempo, pues se observa un cambio en cuanto a la longitud del texto y de la adaptación. El drama romántico requería de 3 horas de representación, lo que excedía el máximo exigido por la televisión, así la duración de la adaptación es de una

hora aproximadamente. De esta forma, se hacen una serie de cortes para adaptar el guion al formato televisivo. Asimismo, la adaptación no representa las siguientes escenas: la VI de la jornada tercera —el discurso que tienen los soldados y el capitán en la guerra se intercambia por imágenes—; se salta la escena II de la jornada cuarta, empezando en la mitad de la IV, y se salta la escena VII, por lo que esta jornada queda bastante reducida, quizá porque introduce personajes no tan relevantes en la acción del drama como el sargento o el capitán; en la última jornada no se saltan escenas, pero sí se recortan bastante los discursos.

Por otro lado, se observa en esta adaptación la inclusión de técnicas cinematográficas avanzadas, como el montaje paralelo. Una secuencia que resulta interesante de comentar en este punto es cuando el estudiante cuenta lo sucedido con el marqués de Calatrava tras su muerte en el mesón de la villa de Hornachuelos (escena I de la jornada segunda), pues aparece en un cambio de plano, con el grupo de parlantes en el mesón de fondo, la propia doña Leonor escuchando la conversación a escondidas. La introducción de esta escena en la secuencia, que resulta un montaje paralelo, demuestra innovación con respecto a la obra literaria, aportando dinamismo e incluso tensión al espectador. En este punto también se observa la evolución de la cámara cinematográfica y la actualización de diferentes planos dentro de las secuencias, lo que se conoce como superposición de planos; por ejemplo, en esta secuencia comentada se ofrece un primer plano del rostro de Doña Leonor. Estos cambios de plano notables durante toda la proyección reflejan una de las diferencias fundamentales entre el teatro y el cine, aportando un mayor dinamismo y expectación. Hay que recordar que, a diferencia de la versión televisiva de teatro filmado del *Don Juan Tenorio*, esta no se realiza en directo, lo que permite la utilización de estas técnicas cinematográficas.

Siguiendo con el análisis de la función de los actores, observamos que la versión grabada de *Don Álvaro* reproduce fielmente el elenco actoral de la obra literaria. En cuanto a los protagonistas, es interesante el estudio realizado por Ballesteros (2014) en relación al papel de Doña Leonor que realiza la actriz Ana María Vidal. El análisis de ciertas escenas que han sido recortadas permitena la investigadora establecer una conexión entre el papel de este personaje con los criterios que exigía la censura en la emisión de películas y de obras de teatro filmadas para la televisión. En este punto, podemos decir que lo que se pretende mediante la figura de Doña Leonor es transmitir el modelo de mujer que exigía el régimen franquista, en definitiva: una mujer religiosa

que debe ser buena hija, esposa y madre. Doña Leonor transgredía una norma que debía cumplir la mujer del régimen franquista y que, por tanto, tenía que someterse a la censura: el respeto a la autoridad paterna, al querer fugarse sin el consentimiento de su padre con Don Álvaro. No obstante, el drama presenta por sí mismo también el contrapeso de esta transgresión en dos direcciones: «por un lado, en las consecuencias que sufre la protagonista; por otro lado, en su conciencia de la obediencia debida a su padre, lo cual la detiene en el momento en que está previsto efectuar la fuga» (Ballesteros, 2014:17). Por tanto, Doña Leonor es un personaje que apenas sufre cambios porque se amolda a los fines educativos que se seguían en la época franquista. El amor que siente Don Álvaro hacia ella es el causante de todos sus infortunios, por lo que su papel es fundamental en la obra. Vidal ha asumido las características de esa mujer enamorada, triste, fuerte, pero delicada, que se interna en un convento cuando su familia no consiente su relación con Don Álvaro. Así pues, la actuación de Vidal transmite esa fuerza, en el decir de sus palabras a partir de un tono de voz elevado y constante; esa tristeza, especialmente por sus gestos faciales y la delicadeza de la amada vaporosa e inalcanzable propia del Romanticismo a partir de la propia trama de la obra.



Imagen de Doña Leonor y Curra. Tomada de la versión de 1966

No obstante, siguiendo a Isabel Ballesteros (2014), esta adaptación muestra a una Leonor mucho más fuerte que en la obra literaria de Rivas, debido a que no refleja con tanto dramatismo su flaqueza ante los acontecimientos que le van ocurriendo con respecto a su amado. De hecho, como comenta Ballesteros (2014), no se realizan algunas de las acotaciones de Rivas en relación con muestras de sufrimiento por parte

de la protagonista. Otra modificación importante con respecto al carácter fuerte de Leonor es comentada en el artículo de Ballesteros y está relacionada con el final de la primera jornada de la obra literaria:

De modo coherente con las explicaciones que luego dará don Álvaro, el duque de Rivas había ideado que, al morir el marqués de Calatrava tras maldecir a su hija, esta cayera desmayada en brazos de su amado, quien aprovecharía la circunstancia para llevársela por el balcón (Saavedra 1988, 25). Luego se suponía haber habido una gran lucha entre los criados del marqués y los de don Álvaro, según contaba el bachiller Pereda (Saavedra 1988, 32). En cambio, en la versión televisiva llegaba el intermedio con la imagen de doña Leonor llorando, abrazada a su padre y ante unos criados hieráticos que ningún auxilio prestaban (Saavedra 1967, 24' 12-25"). (Ballesteros, 2014: 17)



Imagen tomada de la versión televisiva publicada en Youtube.

Este corte no reproduce la escena que muestra la afectividad entre los amantes, lo que podría deberse también a que la censura solía tachar las escenas de seducción y de rapto, aunque no de una manera constante. En cuanto a las escenas de seducción que constan en la obra, se aceptaron aquellas secuencias en que Doña Leonor y Don Álvaro se abrazan, si bien, por supuesto, quedaba fuera cualquiera connotación sexual. No obstante, «el drama tenía a su favor que Leonor no perdía su virginidad. El amor entre ella y Don Álvaro se encaminaba al matrimonio» (Ballesteros, 2014: 18), por lo que se seguía el modelo de pareja conservadora dominante durante el franquismo.



Imagen tomada de la versión colgada en Youtube

En definitiva, el personaje de doña Leonor servía perfectamente para los fines educativos de la época franquista y los pequeños cambios que sufre en esta versión televisiva permitieron acomodar aún más el personaje al modelo de mujer propuesto en la época. Aún así, la verdadera intención de los directores de esta adaptación pudo ser la de transmitir con la mayor fidelidad posible la historia contada por Rivas, esto incluía transmitir el papel de la mujer romántica: una musa, hecha para ser amada, que actúa como ser pasivo y sobre la que recae la honra familiar.

Siguiendo con el análisis de la función de los actores, también podemos destacar la actuación de Francisco Valladares en la piel de Don Álvaro. Es un actor que por su trayectoria profesional encaja muy bien en los héroes clásicos de la literatura española, como el propio Don Juan del *Burlador de Sevilla*. Su condición de personaje de origen misterioso se confirma con su entrada en escena por la ventana a la habitación de Doña Leonor. Es importante apuntar también su condición de galán enamorado, la cual queda bien reflejada en toda la actuación de la obra no solo a partir del guion, sino de sus gestos tanto faciales como corporales (por ejemplo al dejar la capa a la criada de Leonor; al coger la mano de la amada y besarla; miradas de deseo y de añoranza, etc.).

El resto de los personajes también se encuentran correctamente caracterizados, no solo a partir de sus acciones y vestuario, sino también a partir de su registro lingüístico. En este punto, es interesante resaltar la caracterización de personajes como Preciosilla,

representada por la actriz Esperanza Alonso o Curra, por Esperanza Navarro, pues se observa un marcado acento andaluz a partir de rasgos como el seseo, la pérdida de las consonantes implosivas o el rotacismo; rasgos que geográficamente se atribuyen a Sevilla. La exageración de esos rasgos permite la diferenciación entre los distintos estratos sociales que nos encontramos en la obra, pues personajes como Preciosilla o Majo se asocian a un sector más bajo que Don Álvaro o el marqués de Calatrava.



Imagen procedente de la versión televisiva de Don Álvaro o la fuerza del sino, colgada en Youtube. El cuadro representa un escenario típicamente andaluz con los personajes bien caracterizados.

En cuanto al espacio, se siguen básicamente las directrices marcadas por Ángel de Saavedra. De esta forma, nos encontramos con la recreación del micro-espacio: patio sevillano, un salón de una casa, una cocina de un mesón, un monasterio, una sala de prisión, una habitación, la celda de un franciscano. Aunque también se recrean algunos espacios al aire libre como la plaza del pueblo o un valle. No obstante, hay un predominio de los espacios interiores sobre los espacios exteriores, de los espacios continuos (pasillos, habitaciones) sobre los espacios discontinuos y de los espacios cerrados sobre los espacios abiertos. El Duque de Rivas tiende a recrear paisajes oscuros, en algún momento de montaña, que recuerdan al tópico del *locus terribilis*, para acompañar el discurso de sus personajes, así en la película no se observa tampoco ningún paisaje precioso y predomina lo sobrio. En cuanto a diferencias respecto a escenarios, podemos nombrar un caso en la escena tercera de la segunda jornada de la obra literaria, donde se encuentra Leonor reposando en un paisaje creado a partir de elementos como un riachuelo, precipicios derrumbados, una montaña y la fachada del convento de los Ángeles con una cruz de piedra tosca y corroída, el conjunto es una

estampa típicamente romántica. Sin embargo, solo una supuesta pared del convento al fondo, con una puerta y una rústica cruz de piedra se reprodujeron en la versión televisiva. Esto puede deberse a la sospecha de que al público franquista no le deleitaran igual que al decimonónico los espacios típicamente románticos; o bien, simplemente por la falta de presupuesto. No obstante, a pesar de que la película no destaca por sus efectos visuales y espaciales, tanto el espacio escénico como el vestuario de los actores contribuyen a la contextualización de la obra en esa época española (siglo XVIII, con la referencia específica a la Guerra de Sucesión austriaca) y en el espacio geográfico al que se refiere (Sevilla).



Imagen tomada de la versión del *Don Álvaro* de «Teatro de siempre», colgada en Youtube. Se observa el decorado sobrio de la escena comentada anteriormente.

Siguiendo con el análisis del lenguaje fílmico, podemos hablar de la música que se utiliza como un elemento con independencia grande con respecto a la acción, pero no con una autonomía total. De hecho, esta música también sirve para definir el estado de ánimo de los personajes y para ubicar al espectador en el espacio geográfico donde se encuentra (por ejemplo al comienzo del film hay una especie de juerga flamenca, a partir de guitarras y palmas, acompañadas del baile). De esta forma, la música en la adaptación no es un elemento fílmico de importancia aunque sí cumple las dos funciones básicas de este elemento en toda película: crea expectativas en el espectador y facilita la transición entre planos, dando coherencia global a las imágenes visuales. Podría considerarse una tercera función la de contribuir a crear un clima emocional.

Podemos concluir entonces este apartado argumentado que el texto cinematográfico mantiene su fidelidad multifuncional a la obra literaria porque reproduce su motivo fundamental, sus personajes y la historia escrita por el Duque de Rivas. No obstante, a partir de las escenas comentadas se puede concluir que el director de esta adaptación se aleja un poco de la forma romántica de representar, especialmente a partir de la eliminación de aquellos diálogos ampulosos y de la ausencia de efectos visuales. Así pues, en comparación con el texto dramático, se observa una actuación mesurada de los actores que parece proceder del intento de atemperar el tono ampuloso y de aminorar las exageraciones románticas. Esta actuación responde a una concepción cercana a la actual del cine, siguiendo un patrón más tradicional y alejado de la forma romántica de representar, quizás para ajustarse a las exigencias de la censura y para evitar que el espectador entendiera el componente verbal en un sentido diferente.

Las escenas que se han recortado y otras, muy pocas, que se han suprimido se rigen porque estamos ante un caso de adaptación por compresión y condensación. No obstante, las supresiones del texto teatral son poco significativas, pues no impiden el transcurso de la trama escrita por Saavedra; tampoco se da ninguna alteración actoral, temporal, espacial ni rítmica. Se suceden además algunos desarrollos técnicos (montaje en paralelo, voces en *off*, las disposiciones kinésica y proxémica donde se plasman las actitudes y los gestos, etc.). A través de ellos el director y sus colaboradores consiguen disfrazarse, anulando la redundancia y simplificando la información al lector del texto literario.

En suma, los cambios en esta versión televisiva de teatro filmado sirven para suavizar el texto dramático, aminorar las exageraciones románticas y mantener imágenes y estereotipos aceptables o divulgados por la época franquista, ajustándose a las exigencias de la censura.

6. CONCLUSIÓN

La recreación por el mundo del cine de obras literarias, más aún del Romanticismo, resulta ser un estudio bastante interesante y de bastante importancia para ahondar en el tema de la adaptación cinematográfica. No obstante, se ha de tener en cuenta que en este trabajo, por motivos de extensión, solo se han comentado versiones que intentan seguir muy de cerca las obras dramáticas de Zorrilla y Rivas.

Hemos observado que en un principio la falta de palabra se compensaba mediante la exageración de la mímica y de la gestualidad, como hemos comprobado con el análisis de la adaptación de 1908 de la obra de Zorrilla. No obstante, ya en los años 30 se inserta el diálogo entre los actores y se van incluyendo en la pantalla distintos elementos y recursos técnicos que contribuyen, sin duda, al perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico.

Las adaptaciones comentadas en este trabajo responden a la representación directa de la intriga teatral, ya que se conserva el mismo espacio y no se intenta ampliar el mundo de la trama. De hecho, se intenta plasmar en la gran pantalla aquello que los autores románticos querían transmitir. Todas exponen el tema principal de las obras literarias adaptadas, reflejando así el realismo de las mismas, contrarrestado con los momentos de simbolismo que también se encuentran en estos dramas, como puede ser la aparición de Doña Inés tras su muerte en el *Don Juan Tenorio* o la propia sucesión de infortunios en el *Don Álvaro*. Esta representación directa de la intriga no solo afecta a la trama sino también a los personajes; se ha observado que poseen las mismas características y peculiaridades que los autores de ambas obras habían proyectado en ellos. Esto demuestra una pervivencia de los motivos y características del movimiento romántico en el siglo XX.

No obstante, en casi todas las versiones comentadas (excepto en la televisiva grabada en directo del *Don Juan Tenorio*) se observan cambios en el guion por varias razones: por no salirse de la ideología del franquismo, por ajustarse a la duración permitida o bien por amoldarse a los gustos, expectativas o posibilidades de comprensión del público. No obstante, cada director aporta su sello personal, debido a la elección de los actores que van a representar a los personajes, el salto de determinadas escenas, dando importancia a ciertos momentos de la trama con respecto a otros, pero sin alejarse, en ninguno de los casos de las adaptaciones comentadas, de la historia contada en un momento de la literatura española.

Como elemento común en todas las versiones comentadas podemos señalar, además de la fidelidad al texto, el proceso de reducción temporal que llevan a cabo. Muchos directores aprovechan para recortar en función de una simple cuestión gusto personal y estética, para hacerlas más llevaderas al público, acostumbrado a un determinado metraje. A pesar de que la censura no constituye un verdadero impedimento para

representar estas obras, porque tampoco se salían demasiado de los patrones exigidos, en el caso del *Don Álvaro* se ha comprobado la supresión de aquellas imágenes o textos que podrían considerarse fuera de lo exigido por estos parámetros, especialmente con relación al papel de la mujer a través del personaje de Doña Leonor.

Aunque el cine se intenta desprender del carácter teatral de las primeras décadas, resulta bastante difícil para los directores de estas adaptaciones alejarse de la esencia dramática que poseen estas obras románticas para plasmarlas en el cine. En esta línea, ya Ruiz Ramón (1988) criticaba que todo el teatro romántico español es puro teatro, teatralidad sin fondo humano: palabras y gestos grandilocuentes, atractivos, entretenidos, pero sin apenas relación con la verdad de la vida, en lo que se refiere a la trama. No obstante, el cine incluye técnicas que permiten separar el texto literario de su condición puramente teatral. En el caso de la obra de Zorrilla, se observa una evolución a la hora de contar la historia que viene dada por el avance de la técnica cinematográfica. La inclusión de nuevas técnicas permite la retransmisión del mito cada vez de forma más literal, siendo esta la intención de sus directores. No obstante, en las primeras adaptaciones es necesario incluir otras escenas (como el encuentro con Doña Ana de Pantoja) para guiar al espectador en el transcurso de la trama; aunque la historia de Don Juan es bien conocida por gran parte de los espectadores. De hecho, solo hemos comentado tres de las más de cincuenta versiones cinematográficas que intentan recrear ese mito donjuanesco. En este punto, es interesante el estudio realizado por Luis Miguel Fernández en *Don Juan en el cine español: una teoría de la recreación fílmica* donde aporta bastante información sobre el tema de la adaptación cinematográfica y de las distintas versiones del mito de don Juan. De esta forma, se incluyen otras aportaciones como la de Carmen Becerra sobre cuáles son aquellos elementos que deben permanecer en las diversas adaptaciones del mito¹¹. No obstante, el mito cambia su orientación en las distintas versiones, pasando a ser la clave de las mismas ya no el propio Don Juan sino el Muerto, o bien la nueva relación con Ana. A partir de los años 50, ya se observa un interés por modernizar el mito, debido a que la versión de Zorrilla podría haberse quedado anticuada, por lo que el cine fija la mirada, más que en el autor, en la historia

¹¹Serían: una serie de fragmentos que presentan rasgos específicos del mito literario, que, con determinados cambios, se mantienen invariables en el tiempo; la improvisación y la inmediatez de cada conquista de don Juan; la técnica del desarrollo discursivo, sin una fuerte causalidad que puede determinar las sucesión de las escenas a partir de un núcleo inicial; la idea de permanencia negada por don Juan, es decir, su nomadismo; el Muerto, que sirve de memoria para los actos cometidos por don Juan y anunciándole el futuro que le aguarda. (Fernández, 2000: 51-52)

en sí. De esta forma, nos encontramos con la versión de José Luis Sáenz de Heredia que reproduce una especie de síntesis entre el *Don Juan* de Zorrilla y el de Tirso, cambiando así algunas cosas, como por ejemplo que Doña Inés no está en un convento o la creación de un personaje femenino, Lady Ontiveros, haciendo que la relación de Don Juan y Doña Inés se convierta en un triángulo amoroso. Por otro lado, podemos nombrar una versión cómica del tema (*El amor de Don Juan*, de Berry, 1956), a la cual el público acude principalmente para ver a Carmen Sevilla y a Fernandel, actores que gozaban de gran popularidad.

Tras haber recogido de nuevo las conclusiones obtenidas del análisis de estas adaptaciones, es necesario recalcar que existe un abanico más amplio de adaptaciones cinematográficas de obras dramáticas románticas. Existe la adaptación de otras obras románticas como *El estudiante de Salamanca* o *Los amantes de Teruel*. De hecho, el drama romántico se convierte en un subgénero no solo literario sino también cinematográfico que se caracteriza por presentar un argumento amoroso de carácter serio en el que se resalta la pasión amorosa entre una pareja, normalmente terminando en un final inesperado en el que el amor no triunfa por la partida o muerte de alguno de los amantes. Por lo tanto, a partir del estudio realizado de estas dos obras del Romanticismo se ha observado, en la medida de nuestras posibilidades, la relación que tiene el cine con la literatura, más aún con el género dramático; la propia evolución del mundo del cine y la pervivencia de aquellos elementos característicos del drama romántico. Los directores han sabido adecuar el texto a la gran pantalla (o a la pantalla de la televisión), aprovechando aquellos elementos que eran compatibles con la sociedad del momento y ajustándolo también a las normas de producción y censura de cada época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAGET HERMS, J.M.(1993), *Historia de la televisión en España (1956-1975)*. Barcelona: Feed-Back Ediciones S. L.
- BEJA, M. (1979), *Film and literature. An introduction*. Nueva York y Londres: Logman.
- BALLESTEROS DORADO, A.I. (2014), «Doña Leonor Vargas entre censuras», en *Acotaciones*, 22. Madrid: Universidad CEU San Pablo.
- BRENAN, G. (1984), *Historia de la literatura española*, Barcelona: Crítica-Grijalbo.
- BLUESTONE, G. (1957), *Novels into Films*, Londres: Cambridge University Press.
- DÍAZ PLAJA, G. (1982), «Perfil del teatro romántico», en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*. Al cuidado de Francisco Rico. V. Iris M. Zavala, *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Editorial Crítica.
- DONALD L. (1979),
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999), *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ, L.M. (2000), *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, (Monografías de USC, 208).
- GIDDING, R., KEITH, S. y WENSLEY, C. (1990), *Screening the novel: the theory and practice of literary dramatization*. Basingstoke: McMillan.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, P. (2005), *Los inicios del cine en España (1896-1909). La llegada del cine, su expansión y primeras producciones*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- GUARINOS, V. (1996), *Teatro y cine*, Sevilla: Padilla Libros.

- HELBO, A. (1989), *Teoría del espectáculo. El paradigma audiovisual*, Buenos Aires: Galerna.
- HELMAN, A. y W.M. OSADNIK (1996), "Film and Literature: Historical models of Film adaptation and a Proposal for a (Poly) system Approach", *Canadian Review of Comparative Literature*, 23.3.
- MCFARLANE, B. (1996), *Novel to Film. An introduction to the theory of adaption*. Oxford: ClarendonPress.
- MÍNGUEZ, N. (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: La Mirada.
- PACHECO PANIAGUA, J. A., VERA SAURA, C. (eds.) (1997): *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. y RODRÍGUEZ CÁCERES, M. (1997), *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2004), "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", *SIGNA*, 13. Universidad de Salamanca: UNED.
- ROMERO TOBAR, L. (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Editorial Castalia.
- RIFKIN, B. (1994), *Semiotics of narration in Film and Prose Fiction*, Nueva York: Peter Lang.
- RUIZ RAMÓN, F. (1988), *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid. Cátedra, 1988, pp. 330-331.
- SÁNCHEZ SALAS, D. (1997), "Las adaptaciones de Don Juan Tenorio de Zorrilla en el cine mudo", *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica (celebrado en La Coruña los días 6, 7 y 8 de abril de 1995) / coord. por Carlos J. Gómez Blanco*, pp. 119-126
- SÁNCHEZ SALAS, D. (2002), *La figura del explicador en los inicios del cine español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2000), *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

SAAVEDRA RIVAS, A. (2001), *Don Álvaro o la fuerza del Sino*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

SHAW, D. (1972) *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel.

SHAW, D. (1997), *La generación del 98*, Madrid: Cátedra.

TOLLINCHI, E. (1989), *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

WOOLF, V. (1926), "The cinema" en *The captain's Death Bed and other Essays*. Londres: TheHogarthPress.

ZORRILLA, J. (2011), *Don Juan Tenorio*, Amparo Medina Bocos (ed.). Madrid: EDAF.

REFERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

Don Juan Tenorio. (1908). [vídeo] Dirigido por R. De Baños y A. Marro. Hispano films.

Don Juan Tenorio. El castigador castigado. (1936). [film] Dirigido por R. De Baños. Barcelona: Royal Films.

Don Juan Tenorio. (1966). [vídeo] Dirigido por G. Pérez Puig. TVE. Web. 16 agosto 2012. <<https://www.youtube.com/watch?v=C-ZS8GuLPUA>>

Don Álvaro o la fuerza del Sino. (1936). [film] Dirigido por R. Carpio. UHF de TVE. Web. 15 marzo 2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=eGcYMi7gKrs>>